غم کی مَے ہم نے جو شب دل کے بھری شیشے میں
شورِ قلقل ہے اب آہِ سحری شیشے میں

آشنا مفت نہیں دل سے خیالِ رخ یار
اُتری ہے لاکھ فسوں سے یہ پری شیشے میں

مست پرواز ہواے نالہ! مرے دل سے کہ ہے
طائرِ نشّہ کو بے بال و پری شیشے میں

تشنگی اپنی یہ چاہے ہے کہ ایسا بھر دے
نہ رہے خُم ہی میں قطرہ، نہ ذری شیشے میں

دل میں جس رنگ سے سوداؔ کے گزرتی ہے لہر
موجِ مَے کر نہ سکے جلوہ گری شیشے میں

(سوداؔ)

جون ۲۰۰۷ء

ادبی ادارہ "نقاط" فیصل آباد

ادارت : قاسم یعقوب

معاونت : زاہد امروز 0321-6633168

Urdu Literary Book Serial
NIQAAT-4
Faisalabad-Pakistan
June - 2007

قیمت : ۱۵۰ روپے، ۱۲ ڈالر

تعاون زر سالانہ برائے ۴ شمارے (مع ڈاک خرچ)
۴۵۰ روپے، ۳۵ ڈالر

منی آرڈر بنام "نقاط" ارسال کریں

مطبع : شرکت پرنٹنگ پریس، نسبت روڈ، لاہور

رابطہ : P-240 رحمان سٹریٹ سعید کالونی مدینہ ٹاؤن فیصل آباد
041-8523241, 0300-6663350
qasimyaqub@hotmail.com
niqaat@gmail.com

ضابطہ

- ادارہ "نقاط" کے تمام ممبران کی خدمات اعزازی ہیں
- مصنف کی تحریر سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں

تزئین واہتمام

طیب یعقوب نے شرکت پرنٹنگ پریس لاہور سے چھپوا کر پی۔۲۴۰ رحمان سٹریٹ سعید کالونی فیصل آباد سے شائع کیا

ترتیب

افسانہ

لاافسانہ

غزل

نثری نظم

شہر کھودا تو تواریخ کے ٹکڑے نکلے

سینما

کتب نما

آغاز

(۱)

صارفیت کے اس کلچر میں جہاں ثقافتیں ایک دوسرے میں ضم ہو رہی ہیں یا ایک ثقافت کی طاقت کے آگے بے بس ہو کر مٹتی جا رہی ہیں وہاں اردو یا ہندی زبان کے ثقافتی ورثے کی مرکزیت کو شدید خطرات کا واویلا مچایا جا رہا ہے۔ اردو زبان کو رابطے کی زبان قرار دے کر عالمی دھارے میں شامل ہونے کے لئے انگریزی کو رابطے کی زبان کا درجہ دینے کی منطقی مباحث کا اہتمام جاری ہے۔ علاقائی زبانیں شعور میں لاشعوری قوتوں کی آمیزش سے ظہور میں آتی ہیں جو مقامی ثقافتوں کو مٹی کی جذباتی کیفیات کے ساتھ قبول کرتی ہیں۔ اس لئے علاقائی زبانیں مادری زبانوں کے طور پر قبول کر کے فنکشنل زبان کے طور پر انگریزی کو قبول کر کے عالمی ثقافتی دھارے میں بغیر کسی ملمع کاری کے شامل ہوا جا سکتا ہے گویا اردو کا کردار ایک رابطے کی زبان کے طور پر ہے جسے ختم کر کے انگریزی کو جگہ دی جانی چاہئے۔ ساتھ ہی علاقائی زبانیں مقامی تہذیبوں میں دھڑکتی زندگی کی نمائندہ کار بن کر ہماری تشفی کرتی رہیں گی۔

مندرجہ بالا تھیسز اپنی جگہ مکمل دکھائی دیتا ہے جسے اسٹیبلشمنٹ کی فکری سمت نمائی کا بڑھاوا قرار دیا جا سکتا ہے۔ جس میں کالج یونیورسٹیوں کے سائنس کے اساتذہ کے مغرب نواز

اذہان کے غیر منطقی دلائل شامل ہیں۔ اردو کو کمیونیکیشن اور فنکشنل زبان کہتے ہوئے سارا زور دوسری زبان (Second Language) کے سیکھنے اور اس سے پیدا شدہ مسائل کی وضاحت پر صَرف کر دیا جاتا ہے یہاں مندرجہ ذیل سوالات پیدا ہوتے ہیں:

۱)...... کیا اردو فنکشنل زبان ہے؟

۲)...... کیا اردو اور انگریزی دوسری زبان (Second Language) کے طور پر رائج ہیں؟

۳)...... کیا اردو زبان ختم کر کے انگریزی زبان رائج ہو جانی چاہیے؟

اردو کو رابطے کی زبان کہتے ہوئے اس اصطلاح پر کچھ دیر غور کر لینا ضروری ہے وہ زبان جسے کسی گروہ نے کسی دوسرے گروہ کے ساتھ اظہار کے نامکمل یا ناکافی ذرائع کی وجہ سے اظہار کی مشکلات سے نجات کے لئے قبول کر لیا ہو اس میں یہ ہو سکتا ہے کہ دونوں گروہ وہ زبان منتخب کر سکتے ہیں جو وہ نہیں بول سکتے مگر سیکھنے کے عمل کے بعد اظہار کی سطح پر پہنچ جاتے ہیں دونوں گروہ مقامی تہذیبوں کے جذباتی اظہار کے لئے اپنی مادری زبان کا استعمال ہی کریں گے کیونکہ وہ سیکھی ہوئی زبان کو وہ جذبہ نہیں دے سکتے جو ان کی مٹی سے جڑت کے نتیجے میں وقوع پذیر ہو رہا ہے یہ ممکن بھی نہیں کیونکہ زبانیں طبعی، جغرافیائی اور تاریخی حقائق پر مبنی دستاویز ہوتی ہیں اب یہ تو ممکن ہی نہیں کہ ایک زبان کسی اور جغرافیائی حدود کی نمائندہ بن جائے اگر یہ ممکن ہے کہ دریا، پہاڑ، صحرائی علاقوں کی بود و باش، درختوں کی اقسام، جانوروں پرندوں کی آبادکاری، مقامی لوگوں کا اپنے معروضی طبعی حالات میں تاریخی شعور، سب کچھ ختم کر کے کسی اور علاقے کا یہی سب کچھ اپنا لئے جائے تو یقیناً مادری زبان کی جگہ دوسری زبان (Second Language) لے سکتی ہے۔

بعض اوقات ایک گروہ رابطے کے لئے وہ زبان چن لیتا ہے جو اس گروہ کی ہی ہوتی ہے جس سے رابطہ مقصود ہوتا ہے۔ ایسے میں رابطے کی زبان ایک کے لئے مادری اور دوسری کے لئے دوسری زبان (Second Language) کے طور پر عمل کر رہی ہو گی۔ چنانچہ صارفیت کے اس بڑھتے سیلاب میں جہاں ہر چیز بکنے کے لئے تیار ہے زبانوں کے تہذیبی جمود توڑنے کی عالمی سازش کو طاقت کے سہارے عملی جامہ پہنایا جا رہا ہے جس کی زد

میں صرف تیسری دنیا کی ثقافتی اساس خطرے میں ہے۔ انگریزی کو منطقی سطح پر مادری زبانوں کے بعد عالمی زبان قرار دینے والے اس وقت کہاں چلے جاتے ہیں جب ان کا بنایا ہوا سارا قضیہ طاقتور قوم کی زبانوں پر بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جرمن یا اٹیلین زبانوں، جاپانی یا چینی زبانوں کی بے پناہ ترقی کے آگے انگریزی کی حیثیت قائم کیوں نہیں رہتی، جبکہ ان ممالک میں بھی اردو اور مقامی زبانوں والا معاملہ درپیش ہوتا ہے۔

کیا اردو فنکشنل یا محض رابطے کی زبان ہے؟ کیا اردو اور انگریزی دوسری زبانوں (Second Langauge) کے طور پر یکساں ہیں؟ ان کا جواب ہاں میں دینے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو کی تخلیق میں ہمارے آباؤ اجداد کی طویل مشقت شامل ہے یہ زبان کس قدر قریبی روابط کے ساتھ ساتھ مقامی زبانوں کے خون میں شامل ہے اس میں پوری تہذیب کے ریشے کس نفیس بنت کاری سے پیوست ہیں اس کی وضاحت کیلئے جالبی صاحب کے کچھ اقتباسات ملاحظہ کیجئے:

''(اردو) براعظم کی ساری زبانوں کے (ریاضی کی اصطلاح میں) ''عاداعظم مشترک'' کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا تجربہ ہمیں اس وقت خاص طور پر ہوا جب ''دیوانِ حسن شوقی'' مرتب کرتے وقت حسن شوقی کی ایک مثنوی ''میزبان نامہ'' کے ابتدائی سو شعر ہم نے پنجابی، سندھی، سرائیکی، پشتو، گجراتی، مرہٹی اور بلوچی بولنے والوں کو دے دیئے اور ان سے اپنی اپنی زبانوں کے الفاظ کی فہرست بنانے کے لئے کہا۔ فارسی، عربی، ترکی اور ہندی کے الفاظ کی فہرست ہم نے خود بنائی۔ جب یہ فہرستیں آئیں تو معلوم ہوا کہ اب ایک لفظ بھی ایسا باقی نہیں رہا تھا جسے ہم خالص اردو کا لفظ کہہ سکیں۔ یہی عمل صرف ونحو کی سطح پر ہوا۔ ہر اصول ایسا تھا جس پر دوسری زبان والے اپنا دعویٰ کرتے تھے۔''

(تاریخ ادب اردو جلد اوّل، ص۵۸۷)

''صدیوں سے جو قومیں یہاں آئیں نہ صرف ان کی تہذیب وتمدن کے اثرات اس علاقے کی تہذیب میں سرایت کرتے گئے بلکہ مختلف زبانوں کے الفاظ بھی یہاں کی عام بول چال کی زبان میں شامل ہوتے رہے۔ آریوں کی آمد سے پہلے

دراوڑ اور دراوڑوں سے قبل منڈا نامی قبائل یہاں آباد تھے۔ ان کے الفاظ آج بھی پنجابی اور اس کے واسطے سے اردو میں موجود ہیں۔'' (ایضاً ص ۵۹۷)

''اردو اور پنجابی ایک ہی زبان کے دو روپ ہیں جن میں سے ایک روپ مختلف لسانی، تہذیبی و معاشرتی اثرات سے مل کر ایک ملک گیر زبان میں تبدیل ہوگیا ہے۔'' (ص ۶۵۱)

''پنجابی کلام کے بیچ بیچ میں اردو مصرے اور بند اس طرح ملے جلے سامنے آتے ہیں کہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ گویا اردو اور پنجابی دونوں ایک ہی تصویر کے دو رخ ہیں۔'' (ص ۶۵۱)

ان اقتباسات سے اردو کی مقامی سطح پر تہذیبی رچاؤ کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے اردو کے خلاف عرصے سے پروپیگنڈہ کیا جارہا ہے کہ اردو ہماری مادری زبان نہیں مادری زبان کیا ہوتی ہے، کیا اردو باہر سے درآمد زبان ہے اور جب یہ تشکیل پارہی تھی اس وقت اس کی آبیاری میں کون لوگ شامل تھے کیا وہ باہر سے آ کر اس کی ساخت متعین کر کے چلے گئے تھے؟ اردو زبان ہرگز دوسری زبان(Second Language) نہیں یہی وجہ ہے کہ اسے صدیوں سے برصغیر کے عوام نے سینے سے لگایا ہوا ہے۔

اب رہ گیا سوال کہ اردو ختم کر کے انگریزی رائج کرنے سے رابطے کے عالمی نظام میں شامل ہونا چاہئے تو یہ واضح ہوگیا ہے کہ ایسے قضیے بے دلیل اور حقائق کے بجائے عالمی طاقت کے ثقافتی بے مہار پھیلاؤ کی زد میں آنے کا نام ہیں۔

(۲)

فیض صاحب نے کہا ہے!

تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے

گویا اُس کے آجانے سے شب انتظار گزر جاتی۔ فیض صاحب کے ظرف کا پھیلاؤ انتظار کی اضطرابی کیفیت تک محدود ہے انتظار کنندہ جسے اردو شاعری میں روایتی محبوب کا نام دیتے ہیں اگر عاشق کے پاس آجائے تو یہ انتظار ختم ہوجائے مگر غالب کے ہاں یہی خیال ناممکنات کی حدوں کو چھوتے ہوئے ہے غالب کہتا ہے!

اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

یعنی وصال کا خیال بھی ہماری قسمت سے ماورا ہے ہمیں اور زندگی بھی دے دی جائے تو یہی انتظار رہے گا یہ انتظار ہی دراصل ظرف کا امتحان ہے یوں غالب کا ظرف فیض سے کہیں زیادہ یا بہت ہی مختلف ہے۔ ہجر و وصل کے اردو شاعری میں مروجہ مضامین کا مطالعہ کریں تو معلوم ہوتا ہے کہ ہجر اور وصال کے سماجی پس منظر نے ان کے معنی اور پھر ان سے جملہ تصورات قائم کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے ورنہ ہجر سے بچھڑنا اور وصال سے ملنے کی جذباتی کیفیات کو فطری رویوں سے کیسے الگ کیا جاسکتا ہے۔ فکری، جذباتی اور معاشرتی سطح پر کسی طرح بھی وصال سے ہجر بہتر نہیں ہوسکتا۔ اردو شاعری میں اس فطری قاعدہ کو بے قاعدگی قرار دیتے ہوئے اس خوبصورت انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ ہجر جذبات انسانی کا جزو لاینفک بن جاتا ہے جو بہتر اور برحق ہے۔

اقبالؒ نے اسے آفاقی قانون بنا کر پیش کیا!

وصل میں مرگِ آرزو ہجر میں لذّتِ طلب

وصال موت کا نام ہے اس میں تمناؤں کا خون ہو جاتا ہے آرزوئیں مر جاتی ہیں شاید مرنے یا خون ہونے سے مُراد تکمیل پا لینے سے ہے تکمیل پانا تو کامیابی ہے اور کامیابی تو کئی نئی کامیابیوں کا پیش خیمہ ہوتی ہیں۔ وصال صرف موت ہوسکتی ہے ہمارے معاشرے میں مرنے والے کے لئے ''وصال ہو جانے'' کے لفظ بھی ادا کئے جاتے ہیں یعنی شخص مرا تو وصال پایا۔ یہ وصال خدا کے ساتھ ہے گویا وصال کی کوئی دوسری شکل اپنے مفہوم میں عالمِ ممکنات میں ممکن ہی نہیں۔ وصال موت ہے اور خدا کے ساتھ ہوسکتا ہے ہجر میں شدت ہے، تڑپ ہے، بے قراری اور اضطراب ہے جسے جمود اور سکوت کے ٹوٹنے کا نام دیا جاتا ہے۔

بے رنگی، محرومی، انتظار، بے دست و پائی اور محتاجی جیسی کیفیات کو سلیقے سے آرزوؤں کی تڑپ میں منتقل کر لیا گیا۔ کیا محبوب سے ملاقات، اشیاء کا حصول، کچھ کرنے کی قدرت یا دسترس موت کا نام ہے؟ یقیناً یہ وہ انفعالی جذبہ ہے جو اردو شاعری میں برسوں سے روایتی فریم میں چلتا آ رہا تھا جسے بعد میں آفاقی سچائی بنا دیا گیا۔ ''روایتی'' اس لئے کہ اردو شاعری میں ہی ہجر و وصال کا غیر روایتی مفہوم بھی ملتا ہے مثلاً میر، غالب اور اقبال تک کے

ہاں نظموں (مثنویوں) میں وصال کی شدید تڑپ اور بعض جگہوں پر کامیاب شبِ وصل کا ذکر ملتا ہے۔میرا اپنے معاشقے مثنویوں میں کھل کر بیان کرتے ہیں وصال کرتے ہیں اور لطف اٹھاتے ہیں۔اقبالؔ کے ہاں وصال کا فطری رویہ غالب ہے ان کا کہنا ''شرابِ دید سے بڑھتی تھی اور پیاس تری'' ان کی نظموں میں ہجر یہ خیالات کی نفی کرتا ہے ایسا لگتا ہے کہ اقبال ''ہجر'' کو قوتِ ارادی کے متحرک کرنے والے دروں بیں جذبے کے طور پر لیتے ہیں جس کے لیے'' ہجر کے روایتی مفہوم کا استعمال کرتے ہیں جو اردو شاعری میں برسوں سے چلا آ رہا تھا۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے معاشرتی اقدار میں محرومی افراد کا مقدر بن چکی تھی جسے عمومی طور پر تو تسلیم کرلیا گیا مگر نظموں (مثنویوں) میں دبی وصل کی خواہشات کو پورا کرنے کے لئے دل کھول کر لکھا گیا۔دکنی شاعری میں وصال کو ہجر کے مقابلے میں غالب رجحان رویہ قرار دے سکتے ہیں۔دکن کے تمام نمائندہ شاعر ہجر سے وابستہ محرومی اور بے دست و پائی کا اظہار اس طرح نہیں کرتے جیسے دہلی کی اردو شاعری آگے جاکے کرنے لگی۔

آج کا شاعر ہجر کا نہیں وصال کا انتخاب کرتا ہے۔عمومی صیغے میں بات کرنے کی بجائے Gender کی واضح نشاندہی کرتا ہے اس لئے وہ فطرت اور جذباتی اظہار کے زیادہ قریب ہے۔

قاسم یعقوب

مضامین

جدیدیت - ایک جائزہ

ڈاکٹر رشید امجد

جدیدیت پر گفتگو کرتے ہوئے دو باتیں اہم ہیں اول یہ کہ جدیدیت سے کیا مراد ہے اور دوم یہ کہ جدیدیت رویہ ہے، رجحان ہے یا تحریک۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے جدیدیت عصری شعور سے قدم ملا کر چلنے کا نام ہے لیکن ادب میں جدیدیت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ عصری شعور کا اظہار صرف موضوعات کی سطح تک ہی نہ محدود رہے بلکہ زبان و بیان کے جو نئے رویے کسی بھی دور میں لسانی ارتقاء کے نتیجے میں سامنے آتے ہیں، ان کا اظہار و استعمال بھی تخلیق کا حصہ بنے؛ زیادہ واضح لفظوں میں جدیدیت اپنے عہد کے شعور اور مجموعی ادبی ولسانی ارتقاء کے ساتھ چلنے کا نام ہے، چنانچہ ہر دور کے وہ فنکار جن کی تخلیق میں یہ دونوں عناصر موجود ہوں اپنے عہد میں جدید ہوتے ہیں مثلاً میر اپنے عہد میں اور غالب اپنے عہد میں جدید تھے، اس کا یہ مطلب بھی ہے کہ جدیدیت کسی دور یا مقام تک محدود نہیں۔ لیکن ہر دور کی جدیدیت اپنا ایک الگ معنوی، فکری اور فنی دائرہ رکھتی ہے۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی رائے میں:

> ''جدیدیت ایک نئے تجرباتی دور کا نام ہے۔ ہر تجربہ کی حدود اس کے عہد کے مسائل سے متعین ہوتی ہیں۔''(۱)

جدیدیت اپنے عہد کے مسائل کو، جسے عصری شعور کہا جا سکتا ہے، اسی نئے فنی رویے، اظہار اور اسلوب میں بیان کرنے کا نام ہے جو زبان اور شعور کے ارتقا سے پیدا ہوا ہے۔ ایک عہد میں جدیدیت کے نام پر جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ ایک سطح پر تو جدید ضرور ہوتا ہے لیکن اسے بہر حال ایک کڑے تنقیدی عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس کڑے تنقیدی عمل سے گزر کر جو کچھ بچتا ہے وہ اپنے عہد کی

نمائندگی بھی کرتا ہے اور اگلے عہد میں کلاسیکی درجہ اختیار کر لیتا ہے گویا ہر کلاسیکی فن پارہ اپنے عہد کا جدید ادب ہوتا ہے۔ اب جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ جدیدیت رویہ ہے، رجحان یا تحریک، تو جزوی طور پر یہ تینوں باتیں درست ہیں۔ بنیادی طور پر جدیدیت ایک رویہ ہے جو وسعت اختیار کرتے کرتے رجحان اور پھر تحریک بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں غالبؔ کی مثال دی جاسکتی ہے جن کے جدید شعور نے علی گڑھ تحریک کی بنیاد رکھی یہ غالب ہی تھے جنھوں نے سرسید کو کہا تھا کہ مردہ موضوعات پر لکھنے کی بجائے اس انقلاب کو دیکھو جو اس وقت کلکتہ کی سڑکوں پر جنم لے رہا ہے اور جو دیکھتے ہی دیکھتے پورے ہندوستان کو اپنی گرفت میں لے لے گا اور یہ بھی غالب ہی تھے جن کے کہنے پر ''آثار الصنادید'' کے دوسرے ایڈیشن کی زبان میں سادگی آئی۔ گویا غالب نے فکری وفنی دونوں سطحوں پر سرسید کو نئے شعور کی راہ دکھائی، چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ غالب کی جدیدیت جو اپنے عہد میں ایک رویہ تھی، رجحان بن کر علی گڑھ تحریک کے نئے شعور میں ڈھلی تو کچھ ایسا غلط نہ ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر بڑی تحریک کے آخر آخر بعض ایسے منجمد اور بے لچک رویے پیدا ہو جاتے ہیں جن کے بطن سے ردعمل کے طور پر نئے رویے جنم لیتے ہیں یہ نئے رویے اپنے عہد کے جدید رویے ہوتے ہیں۔ علی گڑھ تحریک کی عقلیت پسندی، اجتماعیت اور مقصدیت نے فرد، آزادی اور جذبہ کی جو نفی کی اس کا ردعمل رومانوی تحریک کی صورت ہوا اور رومانویت کی انتہائی فردیت اور مطلق آزاد جذبے اور آزادی نے ترقی پسند تحریک کے لیے راہ ہموار کی۔ ترقی پسند تحریک کی خارجی عقلیت نگاری کی انتہائی صورتوں، بعض موضوعات کو مرکزیت دینا اور بعض کو خارج کر دینا، ایک خاص طرح کی مقصدیت ہی کو ادب سمجھنا، وہ رویے تھے جنھوں نے ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت کی راہ کھولی لیکن ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت کے کچھ اور پہلو بھی ہیں جن کا ذکر ضروری ہے۔

ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت کا آغاز نئی لسانی تشکیلات کے ذکر سے ہوا جس کے سادہ معنی یہ ہیں کہ لفظ ایک ہی طرح اور ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتے ہوتے اپنے معنی اور اثر کھو چکے ہیں نیز زبان پر فارسی تراکیب کے اثرات نے زبان کو ایک ایسی ثقالت سے ہم کنار کر دیا ہے جو معنی کی تاثیر اور ابلاغ پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ ان دونوں باتوں کا اظہار افتخار جالب اور جیلانی کامران نے اپنے شعری مجموعوں 'ماخذ' اور 'استانزے' کے دیباچوں میں کیا۔ افتخار جالب کہتے ہیں:

> ''لسانی حرمتیں ایک اسلوب زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زیست سماجی مفاہمتوں ،لسانی تصنیفات اور لسانی عادات کو ایک وحدت دیتا ہے چونکہ یہ تمام عناصر ایک بحران کا شکار ہیں اس لیے ان کے پس پردہ اسلوب زیست اور اس کے حوالے سے لسانی حرمتیں

اکھڑ چکی ہیں۔انہیں چیلنج کرنے کی بجائے رد کرنا چاہیے کہ یہ حرمتیں نام نہاد ہیں،عملاً ان کی کوئی حیثیت نہیں۔''(۲)

جیلانی کامران کہتے ہیں:

''ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا ایک مخصوص طرز بیان ہے۔یہ طرز بیان مختلف ترکیبوں، استعاروں، محاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جزئیات سے پیدا ہوتا ہے،جسے ایک لمبے عرصے سے پڑھ پڑھ کر نہ صرف کان جھنجھلا چکے ہیں بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔''(۳)

یہ دونوں حضرات نظم کے شاعر ہیں اس حوالے سے نئی لسانی تشکیلات سے جدید نظم متاثر ہوئی لیکن نظم کے ساتھ جس دوسری صنف نے یہ اثر قبول کیا ہے وہ افسانہ ہے۔غزل اپنے مضبوط فنی ڈھانچے کی وجہ سے ہیئتی اور فنی سطح پر تو بالکل متاثر نہ ہوئی البتہ موضوعاتی سطح پر اس میں نئے رویے ضرور پیدا ہوئے۔

ساٹھ کی جدیدیت کے آغاز کو تین حوالوں سے دیکھا جاسکتا ہے۔اول سیاسی وجوہات،دوم لسانی وفنی وجوہات اور سوم ترقی پسند ادیبوں کا شخصی رویہ۔عام طور پر ۵۸ء کے مارشل لاء کو علامتی و تجریدی رویے کا بنیادی سبب قرار دیا جاتا ہے لیکن یہ کلی طور پر درست نہیں۔مارشل لاء کو ایک جزوی وجہ تو سمجھا جاسکتا ہے۔لیکن صرف یہ وجہ ادبی رویوں میں تبدیلی کی نہیں کیونکہ اسی وقت بھارت میں بھی اسی طرح کے ادبی رجحانات فروغ پا رہے تھے اور وہاں جمہوری دور تھا، نئے ادبی رویے کا جواز لسانی اور فنی حوالے ہی سے تلاش کیا جاسکتا ہے اور اس کا احساس ہمارے پیش روؤں کو بھی ہو گیا ہے۔آخری دور میں منٹو نے ''پھندنے'' جیسا افسانہ لکھ کر اس طرح توجہ دلائی تھی کہ اس وقت کے موجود امکانات میں اب مزید توسیع کی گنجائش نہیں۔تقریباً اسی طرح کرشن چندر کے افسانے 'دو فرلانگ لمبی سڑک' اور عزیز احمد کے بعض افسانوں میں اس بدلتے شعور کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ساٹھ کی جدیدیت کے آغاز کی بنیادی وجہ لسانی اور فنی امکانات میں توسیع وتبدیلی کے رویے سے وابستہ ہے۔ نئے لکھنے والے محسوس کرتے تھے کہ اب انہیں اظہار کے جدید طریقوں کو اپنانا پڑے گا۔اس سلسلے میں یہ پہلو بھی قابل ذکر ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں جتنے لوگوں نے نئے انداز فکر وفن کو اپنایا وہ سب اس سے پہلے پرانے طرز اظہار سے منسلک تھے۔ایک تیسری وجہ جسے جزوی کہنا چاہیے اس دور کے ترقی پسند اور حلقہ کے سینئر ادیبوں کا نئے لکھنے والوں کے ساتھ رویہ تھا اور یہ رویہ کسی حد تک توہین آمیز بھی تھا۔

بنیادی نکتہ یہ ہے کہ ساٹھ کی جدیدیت اپنے وقت کا تقاضا تھی۔ مختلف نقاد اس کے آغاز کے لیے کئی وجوہات کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ سب اپنی اپنی جگہ درست ہو سکتی ہیں لیکن میرے نزدیک اس کی بنیادی وجہ نئے فنی پیرائیوں اور اظہار کی ضرورت کا احساس تھا۔ یہی احساس نئے ادب کی بنیادی وجہ بنا۔

ساٹھ کی جدیدیت کے تین اہم پہلو ہیں: اوّل غیر نظریاتی ہونا، دوم دروں بینی یعنی دوسری ہستی کی تلاش اور سوم شناخت کا بحران۔ ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت کا آغاز غیر نظریاتی اعلان سے ہوا، ایک حوالہ سے یہ ترقی پسند تحریک کے نظریاتی سٹینڈ کے خلاف ایک ردعمل تھا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسے ''غیر مشروط وابستگی سے انحراف'' کہتے ہیں اور اسے حلقہ ارباب ذوق کی دین قرار دیتے ہیں۔ ایک حد تک یہ بات درست بھی ہے لیکن ساٹھ کی دہائی کی جدیدیت کا دورِ اول صرف ایک ردعمل تھا، بعد میں یہ غیر نظریاتی اعلان نو ترقی پسندی میں بدل گیا۔ البتہ ترقی پسندوں کی بیانیہ خارجی حقیقت نگاری کے برعکس دروں بینی اور دوسری ہستی کی تلاش کا موضوع اور رویہ تادیر قائم رہا۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں:

> ''موجود کے عقب یا بطون میں جھانک کر نامعلوم کو شش کرنے کی کاوش ایک اور انداز میں صورت پذیر ہوئی۔ ہوا یہ کہ پاکستان میں تخلیق ہونے والے ادب نے آدمی کے بطون میں ''انسان'' کو تلاش کرنے کی کوشش کی یعنی آدمی کی اس حیثیت کے پس پردہ جو سراسر مادی ہے اس کی اس حیثیت کی تلاش ہوئی جو روحانی یا غیر ارضی تھی۔'' (۲)

وزیر آغا نے خاص طور پر پاکستان کا ذکر کیا ہے جو اس حوالے سے درست ہے کہ ۵۸ء کے مارشل لاء نے جس طرح اشیاء اور تصورات کو شکست و ریخت سے دوچار کیا۔ اس کے نتیجے میں فرد لخت لخت ہو گیا اور کردار سائے بن گئے۔ وزیر آغا اس ضمن میں کہتے ہیں:

> '' پاکستان میں تخلیق ہونے والی اردو ادب نے جس نئے انسان کے ظہور کی بشارت دی۔ وہ محض ایک ہیولیٰ تھا جس کے خدوخال تک واضح نہیں ہوئے تھے، چنانچہ کبھی کبھی تو وہ محض اپنے پاؤں کی چاپ یا ہاتھ کی دستک سے پہچانا گیا یا دوسری ہستی کے روپ میں پاکستان کے نئے علامتی افسانے میں ابھر آیا۔'' (۵)

۱۹۵۸ء کی صورت حال کی وضاحت میں نے اپنے مضمون ''پاکستانی افسانے کا سیاسی وفکری پس منظر'' میں کی ہے۔ ایک اقتباس درج ہے۔

> ''۱۹۵۸ء میں ملک میں پہلا مارشل لاء لگا۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۸ء تک غیر مستحکم سیاسی صورت حال اور طبقاتی نظام کی خرابیوں نے پاکستانی معاشرے کو گوناگوں سماجی اور فکری مسائل سے دوچار کر دیا تھا۔ مارشل لاء کو ان کا حل سمجھا گیا لیکن مارشل لاء نے ابتر

معاشرے کو سنبھالا دینے کی بجائے اسے اور تباہ کر دیا۔ ایک سیاسی اور فکری خلاء پیدا ہوگیا۔ ہر میدان میں ایک بے سمتی کا احساس ہونے لگا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پورے معاشرتی سفر کا رخ خارج سے باطن کی طرف مڑ گیا۔''(٦)

اس دور کے ہندوستانی افسانے میں بھی تقریباً تقریباً یہی صورت دکھائی دیتی ہے، وہاں اس کی وجہ ابھرتا ہوا جدید صنعتی معاشرہ ہوسکتا ہے اور کسی حد تک پاکستانی نئے افسانے کی تقلید بھی۔

جدیدیت کے اس دور میں بعض مغربی اثرات نے بھی نئے لکھنے والوں کو متاثر کیا۔ یوں تو تیس کی دہائی ہی میں مغربی اثرات خصوصاً فرانسیسی ادب کے رجحانات نے ہمارے نظم گوؤں پر خاصا اثر ڈالا تھا۔ لیکن ساٹھ کی دہائی میں وجودیت کے ساتھ ساتھ بعض دوسرے مغربی رویوں مثلاً سرائیلزم، ڈاڈاازم، تاثریت اور مصوری کے بعض رجحانات بھی نمایاں ہوئے۔ وجودیت چونکہ ذات کے دروں سے تعلق رکھتی ہے اس لیے نئے افسانے اور نظم میں وجودیت کی کئی صورتیں نمایاں ہوئیں۔

نیا پاکستانی ادب جس میں نظم اور افسانہ دونوں شامل ہیں اپنا آغاز جس دروں بینی اور باطن کی یاترا سے کرتا ہے اس کا بہت قریبی تعلق شناخت کے بحران سے ہے۔ ہماری شناخت کا بحران یوں تو ۱۸۵۷ء ہی سے شروع ہوگیا تھا اور ذرا پیچھے جائیں تو اس کی جڑیں اٹھارھویں صدی کے آغاز سے تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اورنگزیب کی وفات (۱۷۰۷ء) سے بہادر شاہ ظفر کی معزولی اور جلاوطنی (۱۸۵۷ء) تک کا عرصہ ایک تحلیلی ہے۔ یہ عرصہ اس ذہنی شکست کی طرف قدم قدم بڑھنے کا دور ہے جس کا عملی اظہار ۱۸۵۷ء میں ہوا۔ جنگ آزادی اس زوال میں ایک چھوٹا سا ٹھہراؤ تھا لیکن سرسید تحریک نے ہمیں ایک بار پھر اس زوال کو قبول کرنے پر آمادہ کر دیا۔ بقول پروفیسر فتح محمد ملک:

''سرسید کی تحریک نے ہمیں اس جذبہ حریت سے ڈرنا سکھایا جس کا نقطہ عروج ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی تھی۔ اسلامی ہند کے زوال کے آغاز سے سن ستاون تک کے بغاوت انگیز اور حریت پرور ادب سے ہماری لاعلمی اور محرومی جہاں انگریزوں کی وحشت و بربریت کا نتیجہ تھی وہاں سرسید کی کلیسا نواز عقلیت پسندی کا شاخسانہ بھی ہے۔''(۷)

بیسویں صدی کے آغاز میں اقبال نے ہماری شناختی بحران کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی اور ماضی کی فکری بازیافت میں اس کا حل تلاش کیا لیکن برصغیر کی علمی جدوجہد میں مسلمان ہمیشہ ہی ایک قدم پیچھے رہے اور بعض غیر منطقی تصورات کی وجہ سے اقبال کے راستے پر چلتے ہوئے بھی بقول مُنیر نیازی ''حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ'' کی مثال بنے رہے۔ چنانچہ سن ستاون کے بعد جو سیاسی خوف ہمارے ادب پر چھا گیا تھا وہ اقبال اور ترقی پسند تحریک کی تمام تر کوششوں کے

باوجود کسی نہ کسی صورت میں موجود رہا۔ سماجی بے انصافی اور طبقاتی جبر نے آدمی کو جس طرح اندر کی طرف دھکیلنے کی کوشش کی تھی وہ قیام پاکستان کے بعد بھی جاری رہی۔ قیام پاکستان سے ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء تک اور اس کے بعد آج تک جبر واستبداد کا ایک ہی ڈرامہ مختلف کرداروں کے ذریعے کھیلا جاتا رہا۔ چنانچہ تشدد کی فضا عدم معاشی مساوات اور سیاسی جبریت ساٹھ کی دہائی کی نسل کو ورثے میں ملے۔ ترقی پسند تحریک نے اپنی نظریاتی اساس کی وجہ سے خارجی حقیقت کو اہمیت دی اور خارج سے باطن کی طرف سفر کے آگے بند باندھے رکھا لیکن ساٹھ میں جونہی موقع ملا خارج سے باطن کا سفر اتنا تیز رفتار ہوا کہ کئی تصورات اتھل تھل ہو گئے۔ ترقی پسندوں کی بے رحم حقیقت نگاری کی طرح یہ بھی شدت پسند درون بینی تھی، لیکن ستر کی دہائی میں صورت حال بدل گئی۔ ۱۹۶۸ء میں سیاسی منظرنامے میں ایک بڑی تبدیلی آئی۔ ذات کے حصار میں قید لوگ سڑکوں پر نکل آئے۔ افتخار جالب کے مضمون ''استعارے کی شاعری منافقت کی شاعری ہے۔'' نے نئے ادبی مباحث کے در وا کر دیئے۔ غیر نظریاتی ہونا ایک طرح سے منفی پہچان بن گیا۔ چنانچہ نوترقی پسندی کی اصطلاح وضع ہوئی، شناخت کا بحران ذات سے نکل کر قومی شناخت میں بدلنے لگا۔

نوترقی پسندی میں بنیادی چیز اظہار اور اسلوب کی انفرادیت تھی۔ ترقی پسند قاری حقیقت نگاری کے لیے سادہ بیانیہ کو اہم سمجھتے تھے، یہ ایک حوالے سے علی گڑھ تحریک کا تسلسل تھا لیکن ساٹھ کی جدیدیت کے موضوعات نے اظہار کی کئی ایسی پیچیدگیوں کو جنم دیا جنہوں نے کسی حد تک ابلاغ اور ترسیل کے مسائل بھی پیدا کیے۔ ستر کی دہائی میں جب یہ سفر پھر باطن سے خارج کی طرف مڑا تو ایک لحاظ سے خارج اور باطن کی ہم آہنگی پیدا ہوئی۔ افتخار جالب نے تو ایک ہی سانس میں استعارے کی شاعری کو منافقت قرار دے دیا۔ لیکن بہت سے لکھنے والے اسے تسلیم کرنے سے انکاری تھے اور دوسری طرف وہ خود کو سڑکوں پر احتجاج کرتے لوگوں سے بھی علیحدہ پیش کرنا چاہتے تھے، چنانچہ کسی نہ کسی حد تک باطنی مسائل کے ساتھ ساتھ خارجی حقیقت نگاری کو نئے اسلوب و اظہار اور فنی جمالیات سے ہم آہنگ کر کے نوترقی پسندی کی اصطلاح وضع ہوئی۔ یہ ایک حوالہ سے ترقی پسند تحریک کا مثبت تسلسل تھا۔

پاکستان کی سیاسی تاریخ، قیام پاکستان کے بعد خوابوں کے ٹوٹنے کے دکھ سے اب تک ایک طویل دور سے گزری ہے۔ ہماری نسل کے شعور نے مارشل لاء میں آنکھ کھولی، مارشل لاء میں جوان ہوئی اور مارشل لاء ہی میں بڑھاپے سے دوچار ہو گئی۔ پہلے مارشل لاء کا ردعمل کچھ زیادہ نہ ہوا۔ دوسرے مارشل لاء کو بھی کچھ بہتر ہی سمجھا گیا لیکن تیسرے مارشل (۱۹۷۷ء) کا جس کے دوران بھٹو کو پھانسی دی گئی، شدید ردعمل ہوا اور جدیدیت کے بطن سے مزاحمتی ادب کی تحریک نے جنم لیا، یہ بھی

ایک حوالہ سے ترقی پسند تحریک ہی کا تیسرا دور ہے۔ مارشل لاء کے صرف آٹھ ماہ بعد مزاحمتی ادب کا پہلا مجموعہ گواہی شائع ہوا جس کے مرتب ڈاکٹر اعجاز راہی تھے۔ اس مجموعے میں ان چودہ افسانہ نگاروں کی کہانیاں تھیں جو جدید افسانہ نگاروں میں شامل ہوتے ہیں یعنی گواہی جدیدیت کا ایک نیا موضوعاتی رخ ہے۔

مزاحمتی ادب کا تعلق موضوع سے ہے لیکن اظہار پر بھی اس کے کچھ اثرات نمایاں ہوئے ہیں کہ کہیں کہیں علامت کے ساتھ ساتھ بیانیہ کو بھی اہمیت ملی ہے لیکن یہ بیانہ ۳۶ء کے بیانیہ سے مختلف ہے۔ اس بیانیہ میں ایک نیم استعاراتی اور نیم علامتی نزاکت موجود ہے۔ جدیدیت کی اس تحریک کا آغاز ساٹھ میں ہوا تھا اب تقریباً پچاس سال ہونے کو آئے ہیں، دہائی کی تقسیم سہولت کے لیے تھی لیکن بعض لکھنے والوں نے خود کو کسی دہائی سے مخصوص کر کے دوسرے سے الگ پہچان بنانے کی کوشش بھی کی جو زیادہ کامیاب نہ ہوئی کہ جدیدیت اپنے معنوں، موضوعات اور اظہاری طریقوں اور رویوں کے ساتھ اپنی ایک مسلسل پہچان رکھتی ہے۔ جہاں تک اس کے خارجی منظر نامہ کا تعلق ہے تو پاکستان میں ساٹھ، ستر، اسی، نوے اور بعد کے ادوار میں کوئی نمایاں فرق نہیں، ایک غیر مستحکم سیاسی نظام، مسلسل زوال پذیر معاشرہ نظر آئے اور کبھی نظر نہ آنے والی فوجی آمریت نے فکری سطح پر کوئی بڑی تبدیلی نہیں آنے دی۔ جاگیردارانہ قوت اور اقتدار پر اس کی گرفت نے کسی بڑی ذہنی تبدیلی کو اب بھی روکا ہوا ہے اس لیے موضوعات کی سطح پر کسی تبدیلی کے نہ ہونے سے اظہار کے انہی رویوں کا تسلسل جاری ہے جن کا آغاز ساٹھ کی دہائی میں ہوا تھا۔ البتہ یہ ضرور ہوا ہے کہ لکھنے والوں کی فنی دسترس اور مشق نے عجز اظہار کے ان بہت سارے مسائل کو ختم کر دیا ہے جس کی وجہ سے ایک زمانہ میں ابلاغ کا مسئلہ کھڑا ہوا تھا۔ میری رائے میں ساٹھ کی جدیدیت ابھی تک موجود ہے اور ایک حوالے سے یہ ترقی پسند تحریک کا مثبت تسلسل ہے۔

جدیدیت کی یہ تحریک تقریباً پچاس سالوں پر محیط ہے، فکری سطح پر اسے تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

اول: جدیدیت یعنی ماڈرن ازم

دوم: اوج جدیدیت یعنی ہائی ماڈرن ازم

سوم: مابعد جدیدیت یعنی پوسٹ ماڈرن ازم

جدیدیت کا دوران جو تقریباً دو دہائیوں پر محیط ہے اپنی موضوعاتی خصوصیات کی وجہ سے دروں بینی، شخصی شناخت اور غیر نظریاتی اعلان پر مشتمل ہے۔ فنی طور پر یہ زمانہ ہیئت و تکنیک کے

تجربات، اسلوب کی لذت اور علامتی و تجریدی انداز کا ہے۔اس دور کی علامتوں میں وسعت کی بجائے زیادہ تر ذاتی علامات کا استعمال ہوا ہے۔ کچھ عجز بیان اور کچھ علامتوں کے استعمال میں ذاتی رویے کی وجہ سے ابلاغ کے کچھ مسائل بھی پیدا ہوئے، دوسرے یہ کہ ہمارا قاری ادب کی جس قدیم روایت کا تربیت یافتہ تھا۔ اس کے اچانک بدل جانے سے وہ فوری طور پر نئے ادب اسلوب سے خود کو ہم آہنگ نہ کر سکے۔ تیسرے یہ کہ دروں بینی اور دوسری ذات کی تلاش کے موضوعات ایسے تھے جو سادہ بیانیہ میں ادا نہیں ہو سکتے تھے چنانچہ کئی نثر نگاروں نے اظہار کے لیے شعری وسائل سے بھی کام لیا۔

جدیدیت کا دوسرا حصہ جسے اس کے عروج کا زمانہ کہنا چاہیے وہ ہے جس میں جدید لکھنے والے غیر نظریاتی بند گلی سے نکل کر نظریاتی وسعتوں سے ہم کنار ہوئے۔ نو ترقی پسندی کے اس رویے نے ان کے انداز نظر میں جو تبدیلی پیدا کی اس کے نتیجے میں دروں بینی کے ساتھ ساتھ خارجی مسائل اور حقیقتیں بھی ان کی توجہ کا مرکز بنیں۔ اظہار میں وسعت پیدا ہوئی۔ ذاتی علامتوں کی جگہ اجتماعی علامتوں نے لی ۔فنی ریاضت نے بیان میں ندرت اور سلیقہ پیدا کیا اور سب سے بڑھ کر یہ جو قاری ابتداء میں نئی تکنیک و اسلوب سے گھبرا رہا تھا، مسلسل نئی چیزیں پڑھنے کی وجہ سے ان سے مانوس ہو گیا۔ ذاتی تجربات کے ساتھ ساتھ مزاحمتی رویے کے اظہار نے جدید نظم و افسانہ دونوں کی موضوعاتی وسعت میں اضافہ کرنے کے ساتھ ساتھ جدیدیت کو اپنے معاشرے سے جوڑنے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ رویے ترقی پسند تحریک سے جڑے ہونے کے باوجود فنی، ہیئتی اور اسلوبی سطح پر بالکل مختلف تھے۔

جدیدیت کے دوسرے دور کی اہم فنی بحث ساختیات ہے جس کے مطابق لکھاری کی بجائے قاری اور لفظ اہم ہیں، لیکن ساختیات کا تعلق تخلیق کار سے نہیں نقاد سے ہے۔ ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت کے تخلیقی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ نئے تنقیدی رویے بھی سامنے آئے تھے۔ ابتداء میں نئی تنقید کا مقصد نئے ادب کی تفہیم تک محدود تھا لیکن آہستہ آہستہ اس میں پرکھ کا پہلو بھی شامل ہو گیا۔ ساختیات نے تخلیق کار کی ذات نفی کر کے فن پارے کے ابلاغ کو لفظ اور قاری تک محدود کر دیا۔ اس سے پہلے مصنف کو تصنیف پر فوقیت حاصل تھی لیکن اب مصنف کی ذات پیچھے چلے گئی اور لکھا ہوا لفظ اہمیت اختیار کر گیا۔ گویا تخلیق کی معنویت اس کے لسانی وجود کے تابع ہو گئی اس روسی ہیئت پرستی نے تمام تر توجہ لسانی وجود پر دی اور تخلیق کو موضوع کی بجائے لفظ کا اظہار جانا۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''یہ ایک ایسی کھڑکی ہے جس میں سے آپ باہر نہیں دیکھتے بلکہ کھڑکی بجائے خود مرکزِ نگاہ ہے۔'' (۸)

لیکن ساختیات اور پھر پس ساختیات کی بحث زیادہ تر تھیوری تک ہی محدود رہی، عملاً اس کا اطلاق

کم ہی ہوا، مگر ان بحثوں نے جدیدیت کے نقطہ نظر کو تراشنے اور ہمہ جہت بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔

جدیدیت کا تیسرا دور مابعد جدیدیت کا ہے جسے بظاہر رد جدیدیت کہا جاتا ہے لیکن میرے نزدیک یہ جدیدیت ہی کا تسلسل ہے بلکہ اس کی نفیس اور فنی پختگی کی صورت ہے۔

مابعد جدیدیت کے بنیادی نکات یہ ہیں:

۱۔ کسی طے شدہ فکری نقطہ نظر سے انحراف۔

۲۔ سماجی، سیاسی اور ثقافتی رویوں کا اظہار۔

۳۔ کسی خاص نکتہ پر زور دینے کی بجائے لامحدود دائرے کی تلاش۔

۴۔ تجرید وعلامت کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری اور اساطیر کی اہمیت۔

۵۔ خبروں کی تلاش اور تہذیبی حوالوں کی اہمیت۔

جدیدیت کی پوری تاریخ پر نظر ڈالی جائے تو یہ سارے نکات کسی نہ کسی دور میں موضوع بحث رہے ہیں، البتہ غیر مشروط وابستگی سے انحراف جدیدیت کے پہلے دور میں تو رہا ہے لیکن بعد میں نوترقی پسندی کے ذریعے نظریاتی وابستگی کی اہمیت تسلیم کی گئی، ہاں یہ ضرور ہے کہ یہ نظریاتی وابستگی کسی منشور یا اعلان نامے کے تابع نہیں اور دوسرے یہ کہ اس بات کو بھی تسلیم کیا گیا کہ ادب ایک فنی عمل ہے اس لیے اس میں سے اظہار، تکنیک اور اسلوب کے تجربات کو خارج نہیں کیا جاسکتا، گویا ترقی پسندی کی خارجی حقیقت نگاری اور مقصدیت کے ساتھ ساتھ حلقہ ارباب ذوق کی فنی اہمیت کے امتزاج کو جدیدیت قرار دیا گیا، اس طرح جدیدیت ترقی پسند تحریک کا تسلسل اور اگلا قدم ہے لیکن مابعد جدیدیت میں غیر مشروط وابستگی سے انحراف سے ادبی سفر کو پیچھے کی طرف کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

مابعد جدیدیت کے ایک اور اہم نکتہ، معنی کی کثرت کو بھی پوری جدیدیت کی تاریخ میں مختلف صورتوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ سوائے دور اول کے جہاں موضوع کسی حد تک محدود ہو گئے تھے۔ بعد والے ادوار میں خصوصاً مزاحمتی ادب تک معنی کی کثرت سے کسی نے انحراف نہیں کیا۔ ساختیات کے حوالہ سے بھی مابعد جدیدیت کے کچھ اعتراضات ہیں کہ مابعد جدیدیت ایک متن کو دوسرے متن کی تخلیق کے رجحان کو اہمیت دیتے ہوئے معنی کی مرکزیت اور ادبی معیاروں کی فوقیت کی نفی کرتی ہے، حالانکہ یہ بات ساختیات سے متعلق ہے کہ وہ ایک متن کے متوازی ایک اور متن کی تخلیق کا راستہ ہموار کرتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں۔

''ساختیات نے دراصل مرکز کو نیست و نابود نہیں کیا بلکہ ''لامرکزیت'' کو ایک مرکزیت کی صورت میں دیکھا جو ایک طرح کا صوفیانہ مسلک تھا۔ یعنی جزو ''کل'' کا محض طواف نہیں

کرتا بلکہ خود جزو میں پورا کل سمایا ہوتا ہے۔''(۹)

مابعد جدیدیت، جدیدیت کا رد نہیں بلکہ ان مباحث کو جو ساٹھ کی دہائی کے فوراً بعد شروع ہو گئے تھے آگے بڑھانے کا نام ہے بقول ڈاکٹر وزیر آغا:

''جب بھی مابعد جدیدیت کا ذکر آئے تو ہمیں اس کو جدیدیت کا مدمقابل قرار دینے کی بجائے ہائی موڈرن ازم کا ردعمل قرار دینا چاہیے۔''(۱۰)

جدیدیت کی جو تحریک ساٹھ کی دہائی سے شروع ہوئی تھی افراط وتفریط کے عمل سے گزرتی ہوئی اب تقریباً پچاس سالوں پر محیط ہو چکی ہے۔اس کے تین ادوار کا ذکر تو کیا گیا ہے جو بنیادی طور پر اسی کے حصے ہیں لیکن ابھی تک اس کے ردعمل یا اس کے بطن سے کسی نئی ادبی تحریک نے جنم نہیں لیا۔ جدیدیت اگر بطور تحریک اپنا سفر مکمل کر لے تو بھی رویہ کے طور پر ہمیشہ موجود رہے گی کہ بقول ڈاکٹر تبسم کاشمیری:

''جدیدیت کسی خاص دور کی فرسودگی کے خلاف ایک زبردست تخلیقی قوت ہے، جدیدیت تہذیب کے تخلیقی عمل کو زندہ رکھتی ہے، جدیدیت کے تصور کے بغیر تخلیقی تجربہ کی کوئی حقیقت نہیں۔ یہ تجرباتی عمل کو متحرک رکھنے والی قوت ہے۔''(۱۱)

جدیدیت کی تحریک ابھی جاری ہے اور فی الحال کافی عرصہ تک کسی نئی تحریک کے جنم لینے کے کوئی امکانات نہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ:

۱۔ جدیدیت کی تحریک جو شروع میں دروں بینی کا شکار تھی نو ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کو اپنا کر عوام سے جڑ گئی ہے اور اب اس میں خارج و باطن کی ہم آہنگی نے ایک ایسا امتزاج پیدا کر دیا ہے کہ جدید ادب پوری زندگی کے اظہار کا وسیلہ بن گیا ہے۔

۲۔ جدیدیت کے ابتدائی چند برسوں میں فنی طور پر کہیں کہیں کھردرا پن پیدا ہوا تھا، اب پچاس برسوں میں جدیدیت فنی جمالیات کے ساتھ اپنا اظہار کر رہی ہے۔

۳۔ اس دوران جو لسانی اور فنی ارتقاء ہوا ہے جدیدیت نے اسے بھی قبول کیا ہے۔

۴۔ جدیدیت تین اہم ادوار سے گزری ہے یعنی جدیدیت (Modernism)، اوج جدیدیت (High Modernism) اور مابعد جدیدیت (Post Moderenism)۔ یہ اس کا ارتقائی عمل ہے جو ابھی جاری ہے۔

۵۔ کئی چھوٹی چھوٹی تحریکیں اور رجحانات جدیدیت میں ضم ہو گئے ہیں مثلاً اسلامی ادب کی تحریک، پاکستانی ادب کی تحریک، ارضی ثقافتی تحریک، ان سب نے اب ایک امتزاجی صورت

اختیار کر لی ہے اور ان تحریکوں کے مثبت اثرات نے جدیدیت کو ہمہ جہت بنا دیا ہے، موضوعاتی سطح پر بھی اور فنی سطح پر بھی۔

دو تین دہائیوں پہلے جدیدیت کی صورت آمیزہ کی سی تھی جہاں الگ الگ اجزا کی شناخت کی جا سکتی ہے لیکن اب اس کی صورت مرکب کی ہے جہاں سب اجزا یک جان ہو کر ایک نئی شکل بنا لیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ابھی کسی نئی ادبی تحریک کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہو رہی نہ اس کے لیے امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ اس لیے میری رائے میں جدیدیت آج کی زندہ تحریک ہے جس میں رومانویت، ترقی پسندی اور حلقہ اربابِ ذوق کے بنیادی خواص یکجا ہو گئے ہیں اور یہ تینوں بڑی تحریکوں کا مثبت تسلسل ہے جو رواں ہے۔

حوالہ جات

۱۔ تبسم کاشمیری ڈاکٹر" جدیدیت کیا ہے" مشمولہ " نئے شعری تجربے" سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۱۵۳

۲۔ افتخار جالب، دیباچہ" ماخذ"، مکتبہ ادب جدید، لاہور، س ن، ص ۱۶

۳۔ جیلانی کامران، دیباچہ" استانزے" مکتبہ ادب جدید لاہور، ۱۹۵۹، ص ۲،۳

۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر" پاکستان کا عصری ادب۔ اردونثر" مشمولہ " نئے تناظر" آئینہ ادب لاہور ۱۹۸۱ء، ص ۷۲

۵۔ ایضاً، ص ۷۳

۶۔ رشید امجد، ڈاکٹر" پاکستانی افسانے کا سیاسی وفکری پس منظر" مشمولہ " شاعری کی سیاسی وفکری روایت" دستاویز مطبوعات لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۴۱

۷۔ فتح محمد ملک پروفیسر" خیال کا خوف" مشمولہ " تعصبات" مکتبہ فنون لاہور، ۱۹۷۳ء، ص ۳۵

۸۔ وزیر آغا ڈاکٹر" لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" مشمولہ معنی اور تناظر، مکتبہ نردبان، سرگودھا، ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۲

۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر" جدیدیت اور مابعد جدیدیت" مشمولہ "معنی اور تناظر" مکتبہ نردبان سرگودھا، ۱۹۹۸ء، ص ۲۱۵

۱۰۔ ایضاً، ص ۲۱۵

۱۱۔ تبسم کاشمیری، ڈاکٹر" جدیدیت کیا ہے؟ مشمولہ " نئے شعری تجربے" سنگ میل پبلی کیشنز لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۱۵۵

مابعد جدیدیت کے نظری مباحث......تاریخ وارتقا

ناصر عباس نیر

یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ مغربی تہذیب، اپنے مادی مظاہر اور فکری حاصلات سمیت، ایک نئے اور مختلف مرحلے میں داخل ہو چکی ہے۔اس مرحلے کا نام فی الوقت مابعد جدیدیت تجویز کیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی تعریف، دائرہ کار، مقاصد اور مضمرات پر عمومی اتفاق رائے موجود نہیں اور نہ ہوسکتا ہے۔عمومی اتفاق رائے خود مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ تاہم اتنی بات بہر حال طے ہے کہ مابعد جدیدیت، مغربی سائنس، معیشت، بشریات، لسانیات، سیاسیات، آرکی ٹیکچر، فلم، میڈیا، آرٹ، شاعری، فکشن، تنقید، فلسفہ، نفسیات میں سرایت کر چکی ہے۔ موجودہ طبعی اور سماجی سائنس، آرٹ، فلسفہ، ادب اور میڈیا وہ نہیں، جو نصف صدی پیشتر تھا، نہ صرف ان کی نوعیت، ان کے وسائل اور ذرائع میں زبردست تبدیلی واقع ہو چکی ہے، بل کہ ان کے مطالب و مقاصد بھی بدل چکے ہیں۔ نوعیت اور مقاصد میں ہونے والی تبدیلی، اتنی بنیادی اور ہم گیر ہے کہ موجودہ ثقافتی صورتِ حال اور علوم اور آرٹ کو نصف صدی قبل کی جدید صورتِ حال سے ممیز کرنے میں ذرا دقّت محسوس نہیں ہوتی۔ مگر جو لوگ ابھی جدید صورتِ حال اور جدیدیت کا فہم کامل نہیں رکھتے، انہیں مابعد جدیدیت کی ثقافتی لرزشوں اور فکری انقلابات کی دھڑکنوں کو محسوس کرنے میں دقّت بہر حال ہوگی۔ یہ بات ابتداء میں ہی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت، اپنی اصل میں تو مغربی ''فی نومی نن'' ہے، مگر چوں کہ بیشتر دنیا مغرب سے براہ راست متاثر یا بالواسطہ منسلک ہے اس لئے مابعد جدیدیت عالمی صورت حال ہے، تاہم یہ ضرور ہے کہ مغرب (اور مغرب میں بھی مغربی یورپ اور امریکا) میں اور دنیا کے دوسرے ممالک میں مابعد جدید صورت حال یکساں نہیں ہے۔ صورتِ حال

کے تنوع اور اختلاف پر زور دینا، خود مابعد جدیدیت کا تقاضا ہے لیکن یہ بات بھی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت جب تنوع اور کثرت پر اصرار کرتی ہے تو اس کے پیشِ نظر یہ حقیقت ہوتی ہے کہ ''ہر گلے راز رنگ و بوے دیگر است''، یعنی ہر ثقافت کا اپنا، منفرد اور خود اس ثقافت کے لئے کارگر، تصورِ کائنات ہو رہا ہے اور اس ثقافت کو اس کے تصورِ کائنات کے پیرا ڈائم کی مدد سے سمجھا جانا چاہئے، دنیا کے مختلف ممالک میں مابعد جدید صورت حال کا مختلف ہونا اور مفہوم رکھتا ہے اور یہ مفہوم زیادہ تر معاشی، سیاسی اور ٹیکنالوجیکل ہے جب کہ مابعد جدیدیت کی تنوع پسندی، کلچرل اور آئیڈیالوجیکل ہے۔

مغرب اپنی تاریخ کو تین حصوں میں بانٹتا ہے: قدیم، جدید اور مابعد جدید۔ چودھویں صدی عیسوی سے پہلے کے زمانے کو قدیم یا قبل جدید کہا گیا ہے۔ اسی عہدِ مظلمہ اور عہد وسطیٰ میں بھی بانٹا گیا ہے۔ چودھویں صدی کے بعد نشاۃ ثانیہ کا زمانہ آیا، اسی جدید (ماڈرن) عہد کا نام دیا گیا۔ اور یہ جدید عہد بیسویں صدی کے نصف تک چلتا ہے۔ بعدازاں بعد جدید عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ مغربی تاریخ کی ادوار بندی کے سنین میں اختلاف موجود ہے۔ مثلاً بعض لوگ نشاۃ ثانیہ کو تیرھویں صدی سے اور بعض سولہویں صدی سے منسوب کرتے ہیں۔ اور بعض مابعد جدید عہد کو بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے اور بعض پانچویں سے اور کچھ ساتویں دہائی سے تسلیم کرتے ہیں، مگر اس میں اختلاف نہیں کہ مغرب ثقافتی اور فکری سطحوں پر قدیم، جدید اور مابعد جدید عہد سے گزرا ہے۔

قدیم اور جدید میں فرق کرنا آسان ہے، مگر جدید اور مابعد جدید میں خطِ امتیاز کھینچنا مشکل ہے۔ اس لئے کہ اب ہم قدیم اور جدید دونوں سے فاصلے پر ہیں، دونوں کو معروض بنا کر ان کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے، جب کہ مابعد جدیدیت ہمارے باہر موجود ہے ہمیں درپیش ہے اور ہم اس میں مبتلا ہیں، اس لئے اسی جدیدیت سے پوری طرح الگ کرنا دشوار ہے۔ یہ دشواری میشل فوکو جیسے لوگوں کو بھی تھی فوکو مابعد جدید 'Episte'me' کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنے میں مشکل محسوس کرتا تھا اس کا خیال تھا ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہوتے ہیں، وہ عہد مابعد کے ساتھ ہی ہمارے اندر اتر جاتا ہے اور ہم اس کے ضمن میں ایک قسم کی موضوعیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اپنے عہد کے سلسلے میں موضوعیت چوں کہ اُصول ہے، اس لئے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا انسان بھی، اس عہد کے سلسلے میں موضوعیت کا شکار ہوا ہوگا اور وہ ثقافتی و فکری سطح پر برپا ہونے والی تبدیلی کو سمجھنے سے قاصر رہا ہوگا۔ اسی لئے نشاۃ ثانیہ ۱۸۶۰ء کے بعد معرضِ بحث میں آئی جب جرمن مؤرخ برخاردت نے اس لفظ کو اپنی کتاب ''اٹلی میں نشاۃ ثانیہ'' میں برتا اور تب نشاۃ ثانیہ کو برپا ہوئے کم وبیش چار صدیاں گزر چکی تھیں۔ گویا کسی تبدیلی پر، حقیقی معنوں میں بامعنی ڈسکورس اس وقت شروع ہوتا ہے، جب وہ تبدیلی مکمل ہو چکی ہوتی یا ثقافتی

سطح پر اس کے اثرات نمایاں اور دیرپا ہو چکے ہوتے ہیں اس امر کے پیش نظر یہ غیر اغلب نہیں کہ آئندہ صدی میں مابعد جدیدیت پر نئے سرے سے ڈسکورس قائم ہو، جو آج کے مابعد جدید ڈسکورس سے مختلف ہو اور اس کے لئے ایک مختلف نام بھی تجویز کیا جائے مابعد جدیدیت کو ایک موضوعی اصطلاح قرار دے کر رد کر دیا ہے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں یہاں دو قسم کے کلامیوں (ڈسکورسز) میں فرق کر لینا چاہئے، یک زمانی کلامیہ یا Synchronic Discourse اور تاریخی کلامیہ یا Diachronic Discourse یک زمانی کلامیہ موجودہ عہد کی تفہیم و تعبیر سے عبارت ہو رہا ہے اور تاریخی کلامیہ عہد گزشتہ کی باز آفرینی کرتا ہے۔ یہ دونوں کلامیے، ہر چند مختلف مطالعاتی فریم ورک کو کام میں لاتے ہیں، مگر یہ ایک دوسرے کو یک سر بے دخل کرنے والے (Mutually Exclusive) نہیں ہوتے۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دونوں طرز کے کلامیے ایک ہی زمانے میں ہوتے ہیں، ایک ہی زمانے میں حال اور ماضی کو سمجھنے کی کوشش کی جا رہی ہوتی ہیں چوں کہ یہ کوششیں ایک ہی زمانے میں ہو رہی ہوتی ہیں، اس لئے تاریخی کلامیہ، معاصر زمانے میں وضع اور رائج ہونے والے فریم ورک کو استعمال میں لاتا ہے اس لئے تاریخی کلامیے میں، یک زمانی کلامیہ، ایک خاص صورت میں، شامل ہوتا ہے، اسی طرح معاصر عہد کی تفہیم و تعبیر میں ایسا نہیں ہوتا کہ معاصر عہد کو وقت کی روانی سے الگ کر لیا جائے۔ وقت کو ایک فلم فرض کیا جا سکتا ہے اسے روکا جا سکتا اور کسی خاص منظر کو بغور دیکھا بھی جا سکتا ہے، مگر صرف گزرے وقت کو۔ رواں وقت کی فلم کو روکنا ممکن نہیں کہ اس کے ساتھ ہم بھی ''سٹل'' ہو جائیں گے، ''سٹل'' ہونے کا مطلب موت ہے۔ موت کی تفہیم کی جا سکتی ہے موت خود کسی کی تفہیم سے قاصر ہے۔ اصل یہ ہے کہ گزرا وقت ''واقعہ'' ہے اور رواں عہد ''پراسس'' ہے۔ یہی ''پراسیس'' بعد میں ''واقعہ'' بن جاتا ہے۔ سمجھا دونوں کو جا سکتا ہے مگر دونوں کو سمجھنے کے طریقے اور نتائج مختلف ہوتے ہیں۔

یہ تمام گزارشات پیش کرنے کا مقصد یہ تھا کہ مابعد جدیدیت کی تفہیم اور تعبیر کی نہج کو واضح کیا جا سکے اور ظاہر ہے یہ نہج یک زمانی کلامیے سے عبارت ہے اور ہر یک زمانی کلامیے کی طرح مابعد جدیدیت کے کلامیے میں بھی موضوعیت موجود ہے اور اس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ اس کو کوئی نیا نام نہیں دیا گیا۔ مابعد جدیدیت بجا نہیں، جدیدیت سے ماخوذ نام ہے ہر چند اس نام کو معقول ثابت کرنے، یعنی اس کی ریشنلائزیشن کی کوششیں کی گئی ہیں، اسے جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کی توسیع و تردید کے نتیجے میں سامنے آنے والی صورت حال کہا گیا ہے مگر حقیقتاً مابعد جدیدیت کوئی نیا اور معقول نام نہیں ہے اور جب تک مابعد جدیدیت پر تاریخی کلامیے کا آغاز نہیں ہوتا، اور تاریخی کلامیہ نگار اس کے

لئے کوئی نیا نام تجویز نہیں کرتے، ہمیں اسی نام پر گزارا کرنا ہوگا۔

مابعد جدیدیت کے کلامیے میں مضمر موضوعیت کی طرف اشارہ کرنے کا مطلب مابعد جدیدیت پر ہونے والی گفتگو کو بے معنی قرار دینا نہیں، اس گفتگو کی نہج اور حدود کو واضح کرنا ہے یہ بھی واضح ہے کہ مابعد جدیدیت کی موضوعیت میں ایک قسم کی معروضیت بھی ہے یعنی مابعد جدیدیت سے وابستہ مفکرین اس موضوعیت کا علم رکھتے ہیں (اس ضمن میں نو کو کا ذکر پیچھے آچکا ہے) اور یہ علم ویسا علم نہیں، جیسا آدمی کو اپنی باطنی حالت کے ضمن میں عموماً ہوتا ہے، مبہم اور ادھورا۔ یہ علم واضح اور کثیرالجہات ہے۔ مابعد جدید مفکرین کسی ایک شعبہ علم کے متخصصین نہیں ہیں، وہ متعدد علوم اور متنوع تناظرات سے لیس ہیں۔

جیسا کہ پیچھے ذکر ہوا، یک زمانی کلامیے میں لازماً تاریخی تناظر موجود رہتا ہے اسی بنا پر مابعد جدیدیت کی تفہیم جدیدیت کے تناظر میں کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کب اور کن معنوں میں استعمال ہوئی۔ یہ قصہ دل چسپ ہے اور مابعد جدیدیت کے بعض امتیازات کو سمجھنے میں معاون ہے احب حسن نے اپنے مقالے "From Postmodernism to Postmoden ity: the local global context" میں یہ قصہ تفصیل سے بیان کیا ہے مابعد جدیدیت کا لفظ سب سے پہلے ایک انگریز مصور جان وٹکنز چیپ مان (John Watkins Chapman) نے ۱۸۷۰ء میں استعمال کیا۔ اس نے مابعد جدیدیت کو تاثریت کی تحریک کے بعد سامنے آنے والے رجحان کے مفہوم میں لیا اس کے بعد Federico de onís نے ۱۹۳۴ء میں، جدید شاعری کی تجربہ پسندی اور مشکل پسندی کے خلاف ردّعمل میں مابعد جدیدیت کا استعمال کیا۔ ۱۹۳۹ء میں آرنلڈ ٹوائن بی نے مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے خاتمے کے مفہوم میں برتا Bermard Smith نے ۱۹۴۵ء میں، مابعد جدیدیت کا استعمال کیا اور اس سے مراد سوشلسٹ حقیقت نگاری لیا، غالباً اس کے نزدیک سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری، جدید حقیقت نگاری ہے۔ سوشلسٹ حقیقت نگاری، چوں کہ جدید حقیقت نگاری سے مختلف ہے، اس لئے وہ مابعد جدید ہے۔ Sharlis oslow نے ۱۹۵۰ء میں Irving Howe نے ۱۹۵۹ء میں اور Harry Levin نے ۱۹۶۰ء میں مابعد جدیدیت کو "ہائی ماڈرن اسٹ کلچر" میں رونما ہونے والے انحطاط کے معنوں میں استعمال کیا۔ خود احب حسن نے مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۹۷۱ء میں استعمال کی۔ اپنی کتاب "The Dismemberment of Orpheus:Towards Postmodern Literature" میں احب حسن نے پہلی دفعہ جدیدیت اور مابعد

جدیدیت کے فرق کو بہ تفصیل موضوعِ بحث بنایا۔ چارلس جینکس (Charles Jenics) نے ۱۹۷۷ء میں اپنی کتاب "The Language of Postmodern Architecture" میں مابعد جدیدیت پر تفصیلاً لکھا اور یہیں سے مابعد جدیدیت کی اصلاح عام ہونا شروع ہوئی اور ۱۹۷۹ء میں جب لیوتار نے :The Postmodern Condition A Report on knowledge میں مابعد جدیدیت کو معاصر صورتِ حال کے مفہوم میں برتا اور اس صورتِ حال کی وضاحت کی تو مابعد جدیدیت جامعات اور دانش ورحلقوں میں عام ہوگئی اس طرح مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۳۶ سال پرانی ہے مگر ایک نئی نومی فن کے طور پر مابعد جدیدیت پانچ دہائیوں سے زیادہ عمر نہیں رکھتی۔

مابعد جدیدیت کی مذکورہ ''تاریخ'' سے چند باتیں واضح ہوکر سامنے آئی ہیں:

ا)...... مابعد جدیدیت کو آرٹ، ادب، کلچر اور آرکی ٹیکچر کے مفہوم میں برتا گیا گویا مابعد جدیدیت کے معنوی پھیلاؤ اور ارتقاء کا سرچشمہ ''آرٹ/ادب اور کلچر'' ہے۔ سائنس، میڈیا، فلسفے اور دوسرے شعبوں میں، مابعد جدیدیت جب پہنچی ہے تو اپنے ساتھ آرٹ اور کلچر کے مفاہیم لے گئی ہوگی۔ کیا اس کا یہ مفہوم لیا جاسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت، جو مرکزیت مخالف ہے، آرٹ اور کلچر کی مرکزیت کا کوئی نہ کوئی شائبہ رکھتی ہے؟ ایک حد تک یہ مفہوم لیا جاسکتا ہے، اگر ہم آرٹ اور کلچر کا مفہوم وسیع (اور مابعد جدید) کرلیں، انہیں سماجی پریکٹس قرار دے لیں۔ مابعد جدیدیت میں اگر کسی چیز کو مرکزیت حاصل ہے تو وہ سماجیت یا ہر شئے کے سماجی تشکیل ہونے کے تصور کو ہے، یہ بھی قابلِ غور بات ہے کہ مابعد جدیدیت کو مقبولیت اوّل آرکی ٹیکچر کے اُس نئے اسلوب سے ملی جو ۱۹۶۰ء کی دہائی میں، جدید اسلوب (جسے انٹرنیشنل سٹائل کا نام ملا ہوا تھا) کے ردِعمل میں سامنے آیا تھا انٹرنیشنل سٹائل فنِ تعمیر کا مقبول عام سٹائل تھا، جس میں آرائش کو سب سے زیادہ ملحوظ رکھا جائے تھا مگر مابعد جدید سٹائل نے مختلف تاریخی اور پرانے اسالیب کو باہم آمیز کیا یعنی بین المتونی روش اختیار کی۔

ب)...... مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی مختلف صورتوں کے فوری بعد کی صورتِ حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ''فوری بعد'' اپنی پیش روصورتِ حال سے مختلف تو ہوتا ہے، مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قُرب بھی رکھتا ہے، اس لئے وہ اپنی پہچان کے لئے نہ صرف بار بار پیش رَو کی طرف رجوع کرتا ہے، بلکہ پیش رَو کا اسمی اور صفاتی تناظر بھی لئے ہوتا ہے۔ بنابریں ''فوری بعد'' جن امور کی تائید یا تردید کرتا ہے، وہ امور پیش رو سے متعلق ہوتے ہیں۔

لہٰذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تناظر قرار دیا، جدیدیت کے بعد کی صورتِ حال کے لئے خود کو پیش کیا، جدیدیت کی تردید کی اور کہیں جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان معروضات کی روشنی میں ہی قابلِ فہم ہے۔

ج)...... مابعد جدیدیت ہر شئے کو تشکیل یا کنسٹریکٹ قرار دیتی ہے تو خود اس کی اصطلاحی تاریخ'' بھی اسے تشکیل ثابت کرتی ہے ہر تشکیل کلچرل ہوتی ہے۔ کلچرل کو نیچرل کی ضد سمجھا جاسکتا ہے، یعنی سماجی سطح پر رائج تصورات، آئیڈیالوجیز، اقدار، صداقتیں، علوم فطری نہیں ہوتے، وہ از خود اور فطرت کے لازمی قوانین کی طرح نہیں ہوتے، انہیں ''پیدا'' کیا جاتا ہے۔ تاریخی ضرورتیں اور ثقافتی ساختیں انہیں جنم دیتی ہیں نیچرل چیزیں یکساں اور آفاقی ہوتی ہیں، مگر کلچرل اشیاء متنوع اور مقامی ہوتی ہیں...... مابعد جدیدیت، چوں کہ تاریخی تشکیل ہے، اس لئے مابعد جدیدیت کی اصطلاح اور اس سے منسلک تمام نظریات میں کوئی لازمی ربط نہیں یعنی معاصر صورت حال کا ایک حصہ اگر واقعی جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کی تردید میں ہے تو ایک حصہ یک سرنیا بھی ہے، اسے مابعد جدید کہنا اسی طرح کا لسانی جبر ہے، جس طرح کا جبر ہم اشیاء کو نام دینے کی صورت میں روا رکھتے ہیں شے اور اس کے نام میں کوئی فطری یا منطقی مناسبت نہیں ہوتی، یہ ایک ثقافتی عمل ہورہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم فطری اور منطقی زندگی کم اور ثقافتی زندگی زیادہ بسر کرتے ہیں۔ مذکورہ جبر تاریخ کے دوسرے ادوار کے ضمن میں بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے مثلاً نشاۃ ثانیہ یا احیائے علوم کے عہد میں محض پرانے علوم کا احیاء نہیں تھا، بہت کچھ نیا بھی تھا۔ ہاں یہ ضرور تھا کہ پرانے کے احیاء کو حاوی حیثیت حاصل ہوگئی تھی۔ مابعد جدیدیت میں بھی، جدیدیت کی تردید کو بھی مادی حیثیت حاصل ہوگئی ہے۔

د)...... لیوتار نے پہلی دفعہ مابعد جدیدیت کو صورتِ حال (Condition) کہا تب سے مابعد جدیدیت کی تفہیم ''صورتِ حال اور تھیوری'' کے طور پر کی جارہی ہے۔ مابعد جدیدیت کو صورتِ حال قرار دے کر، دراصل مابعد جدیدیت کو دو حصوں میں بانٹ دیا گیا۔ لیوتار جسے صورتِ حال کہتا ہے، دوسرے اسے پوسٹ ماڈرنیٹی کا نام دیتے ہیں اور پوسٹ ماڈرنیٹی نے جس ذہنی فضا کو جنم دیا ہے، اُسے پوسٹ ماڈرن ازم کا نام ملا ہے۔ اور یہی تھیوری بھی ہے۔ اکثر لوگ ان میں فرق نہیں کرتے، حالانکہ دونوں میں قابل محسوس فرق موجود ہے۔ پوسٹ ماڈرنیٹی، مادی، سماجی، معاشی اور ٹیکنالوجیکل صورت حال ہے، اس صورت حال کی تفہیم، ردِ عمل یا اس کی ریشنلائزیشن کے لئے جو فکر سامنے آئی ہے، وہ پوسٹ ماڈرن ازم ہے۔ یہ فکر

عمومی طور پر معاصر اور جاری دانش وارانہ مکالمہ ہے اور خصوصی طور پر نئی جمالیاتی، سیاسی، لسانی، اور فلسفیانہ تھیوریز ہیں۔ لہذا پوسٹ ماڈرنیٹی، یا صورت حال، اوّل اور پوسٹ ماڈرن ازم، ثانی ہے، تاہم بعض مقامات پر مابعد جدیدیت اوّل (پوسٹ ماڈرنیٹی) اور مابعد جدیدیت ثانی (ماڈرن ازم) ایک دوسرے کے ہم قرین (Over Lap) بھی ہیں۔

واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی اوّل و ثانی میں تفریق بڑی حد تک جدیدیت کی طرز پر ہے۔ جدیدیت کو بھی ماڈرنٹی اور ماڈرن ازم میں تقسیم کیا گیا ہے، مگر ماڈرنٹی صورت حال نہیں ہے جدیدیت میں صورتِ حال کے قریب قریب اگر کوئی لفظ ہے تو وہ ماڈرنائزیشن یا تجدید کاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کے عہد میں صورتِ حال موجود نہیں تھی، اسے وجود میں لانا مطلوب تھا، جیسے انڈسٹریلائزیشن، ڈیموکریسی، بیوروکریسی وغیرہ

یہ گمان ہوسکتا ہے کہ کیا جدیدیت، جس صورت حال کو وجود میں لائی ہے، کیا وہی مابعد جدید صورتِ حال ہے؟ مگر یہ گمان درست نہیں، مابعد جدید صورتِ حال یا پوسٹ ماڈرنیتی اس کے بعد کی صورتِ حال ہے۔ یعنی انڈسٹریلائزیشن کے بعد کنزیومرازم وغیرہ۔ جدیدیت کی جس شکل کو ماڈرنیٹی کا نام دیا گیا ہے، اس کا تعلق سماجی، سیاسی، مذہبی، ثقافتی علوم سے ہے اور ماڈرن ازم آرٹ اور جمالیاتی فکر سے متعلق ہے۔ اس سے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مقاصد کے فرق پر بھی روشنی پڑتی ہے جدیدیت ''ترقی پسند'' اور مابعد جدیدیت، ترقی پسندی کے پراجیکٹ کی نکتہ چیں ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستقیمی تصور رکھتی، تاریخ کے آگے ہی آگے بڑھنے میں یقین رکھتی ہے اور مابعد جدیدیت تاریخ کے عمل میں عدم تسلسل کی قائل ہے اور بعض صورتوں میں تاریخ کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے۔ ۱۹۹۲ء میں جب فوکویاما نے سوشلزم پر سرمایہ داریت کی فتح یابی کو تاریخ کے خاتمے سے تعبیر کیا تھا تو اسے مابعد جدیدیت کے تصور تاریخ کا نام دے دیا گیا تھا۔ ویسے تو تاریخ کے خاتمے کا مطلب اس آویزش کا خاتمہ ہے، جو دو متحارب قوتوں کے درمیان ہوتی اور جس سے تاریخی عمل آگے بڑھتا ہے اور یہ دو متحارب قوتیں عالمی منظرنامے پر اب نظر نہیں آتیں، ایک ہی بے مہار قوت ہرسو دندناتی دکھائی دیتی ہے، مگر یہ خاتمہ تاریخ ایک فیز کا خاتمہ ہوسکتا ہے۔ تاریخ بہرحال اب نئے فیز میں داخل ہو چکی ہے، جہاں طاقت کے مراکز اور طاقت کے تصورات، سب بدل چکا ہے مابعد جدیدیت طاقت کے نئے وسائل نئے مراکز اور نئے تصورات سے روشناس کرائی ہے ان کا جدیدیت میں تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔

مابعد جدیدیت اوّل میں جس صورتِ حال کا ذکر فراوانی سے ملتا ہے، وہ دراصل وہی ہے، جو

ارد گرد موجود ہے یہ صورت حال متعدد، مخفی اور ظاہر تہیں رکھتی ہے اور تمام تہیں ایک دوسرے سے جڑی اور ایک دوسری پر منحصر ہیں لہٰذا یہ صورت حال ایک طرح کا جال (Web) ہے۔ مابعد جدید صورت حال کی چند اہم تہوں میں صارفیت، عالم گیریت، میڈیا کی شبیہیں، اتھارٹی کا ٹوٹ پھوٹ جانا شامل ہے یہ سب ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔

صارفیت پوسٹ انڈسٹریل صورتِ حال ہے۔ انڈسٹریل عہد میں پیداوار پر زور تھا، مگر پوسٹ انڈسٹریل صورتِ حال اشیاء اور پیداروار کے صرف پر توجہ دیتی ہے اور ظاہر ہے ایسا اس وقت ہوسکتا ہے جب پیداوار کی رفتار نہایت تیز ہوچکی ہو اور اس رفتار پر کنٹرول باقی نہ رہا ہو۔ جب پیداوار ضرورت سے کہیں زیادہ ہے تو اس کا صرف بڑا مسئلہ ہوتا ہے۔ صَرف کے لئے مارکیٹ اور انسانی ضرورتوں کا ہونا ضروری ہے۔ موجودہ فری مارکیٹ اکانومی کے پیچھے اصلی ہاتھ صارفیت کا ہے مارکیٹ اکانومی نے ریاست کے رول کو کمزور کردیا ہے اور انسانی ضرورتیں پیدا کرنے کے لئے میڈیا سے مدد لی جاتی ہے۔ میڈیا اشتہارات کے ذریعے نئی نئی انسانی ضرورتیں ''تخلیق'' کرتا ہے۔ پہلے انسانی ضرورتوں کو مدنظر رکھ کر چیزیں پیدا کی جاتی تھیں، مگر اب چیزیں سامنے رکھ کر ضرورتیں پیدا کر لی جاتی ہیں۔ اب میڈیا صارفیت اور مارکیٹ اکانومی کا باقاعدہ پارٹنر ہے۔

میڈیا ہمارے عہد...... اور مابعد جدید صورتِ حال کا غالب عنصر ہے۔ ابتداء میں میڈیا (برقی و طباعتی) کا کردار زیادہ تر ثقافتی تھا، اطلاع وتفریح کا متوازن امتزاج تھا مگر اب میڈیا تجارتی ہوگیا ہے۔ یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ میڈیا اب ایک سپر مارکیٹ ہے۔ میڈیا پر ظاہر اور پیش ہونے والی ہر شے برائے فروخت ہے۔ خبر، فلم، ڈرامہ، گانا، کھیل، ٹاک شو، اور مذہبی پروگرام، طبی مشورے، ہر شئے ''تجارتی نیت'' سے پیش ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان سب کے مقاصد بدل گئے ہیں یعنی خبر پیش کرنے کا مقصد کسی واقعہ کی غیر جانبدارانہ حقیقی تصویر پیش کرنا نہیں بلکہ اُسے بیچنا ہے۔ غیر جانب داری کا دعویٰ یا اس پر عمل بھی اسے بیچنے کی غرض سے ہے۔ غور طلب بات یہ بھی ہے کہ اب بیچنے کا مفہوم بھی تبدیل ہوچکا ہے، فقط پراڈکٹ نہیں بیچی جاتی، خیال، تصورات، عقائد، انسانی جسم، آئیڈیالوجی، آرٹ، سیاسی ایجنڈا بھی بیچا جارہا ہے، معاشی عالمگیریت کے مقاصد بھی یہی ہیں۔

میڈیا فقط تجارتی ہی نہیں ہوا اور اس نے محض ہر شئے کو قابلِ صَرف ہی نہیں بنایا، یعنی Commoditification کا عمل ہی نہیں کیا، ایک نئی ورچویل اور ہائپر ریلیٹی کی حامل دنیا بھی تخلیق کی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ ہم عکسوں اور امیجز کی دنیا میں جی رہے ہیں جس کا صاف مطلب ہے کہ حقیقی

اور فطری دنیا سے ہم اگر ایک سرکٹ نہیں گئے تو اس سے ہمارا رشتہ کم زور ضرور پڑ گیا ہے۔ میڈیا کے عکس اور امیج بظاہر باہر کی دنیا کے ہیں اور اس طرح بظاہر لگتا ہے کہ میڈیا ہمارے اور باہر کی دنیا کے درمیان محض ایک ذریعہ ہے۔ مگر میڈیا ذریعہ نہیں، خود مختار ہے، میڈیا باہر کی حقیقت کو بعینہ پیش نہیں کرتا (اور نہ کرسکتا ہے) بلکہ اس حقیقت کو ''ری کنسریکٹ'' کرتا ہے۔ ٹی وی سکرین پر باہر کی اصلی تصویر نہیں، ایک تشکیلی حقیقت دیکھتے ہیں۔ بادریلا اسے ہائپر ریلیٹی کہتا ہے یعنی ایک ایسی حقیقت جو حقیقت ہے نہیں مگر جس کا اثر حقیقت سے بڑھ کر ہوتا ہے امبرٹو ایکو نے اسے ''مستند فریب'' (Authentic Fake) کہا ہے اسی ضمن میں بادریلا نے شبیہہ یا Simulacara کی اصطلاح بھی برتی ہے شبیہہ ہائپر رئیلی سے آگے کی چیز ہے اسے ہائپر ریلیٹی کی نقل۔ کہنا درست ہوگا یعنی نقل کی نقل افلاطون کا اعیان کا تصور، افلاطون نے دنیا کو اعیان کی نقل کہا (گویا دنیا کو ہائپر رئیل کہا) اور آرٹ کو دنیا کی نقل اور اس طرح آرٹ نقل کی نقل قرار پایا۔ اور حقیقت سے دو درجے دور، شبیہہ بھی حقیقت سے دو درجے دور ہے۔ افلاطون دنیا کو اعیان پر اور آرٹ کو دنیا پر منحصر ٹھہراتا ہے مگر بادریلا ہائپر ریلیٹی اور شبیہہ کو اپنے آپ میں مکمل اور خود مختار قرار دیتا ہے مابعد جدید حقیقتیں اپنے سر چشمے یا Origin سے کٹی ہوئی ہیں، مگر اسے خسارہ قرار دیتی ہیں نہ المیہ، بلکہ اسے اپنی اصلی صورتِ حال قرار دے کر مطمئن ہوتی ہیں۔

ہائپر ریلیٹی کے تصور کو لسانی نشان کے ساختیاتی تصور کے مماثل بھی قرار دیا گیا ہے۔ ساختیات، لسانی لسان کو بلا جواز اور Arbitrary قرار دیتی ہے۔ یعنی لسانی نشان جس شئے کے لئے برتا جاتا ہے، اس شئے سے کوئی ناگزیر، فطری اور منطقی ربط نہیں رکھتا (کسی شئے کے لئے کوئی لازمی اور واحد لسانی نشان موجود نہیں لسانی نشانات ثقافتی سطح پر پیدا کئے جاتے ہیں) چوں کہ نشان، شئے کی اصلیت سے لازمی اور منطقی ربط نہیں رکھتا اس لئے وہ شئے کا حقیقی ترجمان ہے نہ اس کا قائم مقام بلکہ شئے کا محض کنونشل نمائندہ ہے کچھ یہی صورت ہائپر ریلیٹی کی بھی ہے وہ بھی حقیقت کی حقیقی ترجمان نہیں ہوتی اسے دوبارہ تشکیل دیتی ہے جس طرح ہم لسانی نشان کے ذریعے خارجی حقیقت سے نہیں، لسانی نشان میں لکھی گئی حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں، اسی طرح ہائپر ریلیٹی خارجی حقیقت سے کماحقہ آگاہ نہیں کرتی، بلکہ ''میڈیم'' کے ذریعے تشکیل دی گئی حقیقت سے روشناس کرتی ہے۔ تاہم لسانی اور برقی میڈیم میں فرق ہے۔

واضح رہے کہ میڈیم غیر جانب دار نہیں ہے۔ یہ میڈیم لسانی ہو، برقی ہو، تصویری ہو یا صوتی ہو، میڈیم کسی چیز کو بعینہ پیش نہیں کرتا۔ اس کی نوعیت، نہج اور مقاصد کو بدل دیتا ہے۔ اسی طرح ہم

حقیقت کا براہ راست نہیں بالواسطہ تجربہ کرتے ہیں اصل یہ ہے کہ ہم Mediated حقیقتوں میں جی رہے ہیں۔ مابعد جدید مفکرین نے زیادہ تر ٹی وی اور کمپیوٹر کے میڈیم کی بات کی ہے۔ مابعد جدید عہد کو ڈیجیٹل یا ای۔ اتیج بھی کہا ہے۔ محض اس لئے نہیں کی ان کی بہتات ہوگئی ہے بلکہ اس لئے بھی کہ انہوں نے ہماری تصورات کو انقلابی طور پر تبدیل کر دیا ہے۔ بالخصوص ان چیزوں کے بارے میں تصورات جو ٹی وی یا کمپیوٹر سکرین کی وساطت سے ہم تک پہنچتی ہیں اس ضمن میں بنیادی تحقیق فرانسس لیوتار نے کی ہے۔ لیوتار کا موقف ہے کہ مابعد جدید عہد میں علم کی ترسیل کے ذرائع نے علم کی نوعیت کو بدل دیا ہے اب علم بجائے خود مقصد نہیں رہ گیا۔ وہ ''انفارمیشنل کموڈیٹی'' کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ علم، اطلاع ہے، جسے صَرف ہونا ہے، علم سے وابستہ بےغرض دانائی کا تصور رخصت ہوتا جا رہا ہے، علم اب مارکیٹ کی چیز ہے، اسے خریدا اور بیچا جاتا ہے، دیگر اشیاء کی طرح اس کے بھی (انٹلکچویل) پراپرٹی رائٹس ہیں اب دنیا علماء اور جہلا پر مشتمل نہیں ہوگی، بلکہ ''انفارمیشنل کموڈیٹی'' رکھنے والوں اور اس سے محروم لوگوں میں تقسیم ہوگی۔ لیوتار نے مابعد جدید عہد میں علم کی صورتِ حال کی ہمت شکن تصویر پیش کی ہے دراصل اس کے سامنے مغربی دنیا ہے، جہاں ہر چیز Digitalized ہوگئی ہے اور یہ احساس عام ہے کہ صرف وہی شئے باقی رہ سکتی ہے جو ڈیجیٹل ہوسکتی ہے اور ڈیجیٹل ہونے کا مطلب، شئے کا کموڈیٹی میں بدلنا ہے اور کموڈیٹی اپنے آپ میں کوئی جوہر نہیں رکھتی، اس کی قیمت اور معنویت اس کے صَرف ہونے میں ہے۔

مابعد جدیدیت کا ذکر انیسویں صدی کے رُبع آخر سے بیسویں صدی کے نصفِ اوّل تک وقتاً فوقتاً ہوتا رہا مگر مابعد جدیدیت کا ڈسکورس ۱۹۶۰ء کی دہائی میں قائم ہوا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ ڈسکورس اوّل اوّل نہ ادب میں رائج ہوا، نہ فلسفے یا لسانیات میں، بلکہ آرکیٹکچر میں ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کے لئے مروّج ہوا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا چرچا جامعات میں ہونے لگا اور زیادہ تر ثقافتی مطالعات تک محدود رہا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں، مابعد جدیدیت آرٹ، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں زیر بحث آنے لگی۔ جب آرکیٹکچر میں، مابعد جدیدیت موضوع بحث بن رہی تھی، تب یورپ کی دانش ورانہ فضا پر ساختیات کا غلبہ تھا اور جب مابعد جدیدیت جامعات میں پہنچ رہی تھی۔ اس وقت پس ساختیات کے مباحث عام ہو رہے تھے (اور پس ساختیات میں دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور میشل فوکو کے نظریات بطور خاص اہم ہیں) گویا مابعد جدیدیت اور پس ساختیات کے مباحث میں معاصریت کا رشتہ ہے بعض لوگ اس سے آگے جا کر دونوں کو ''ایک'' کہنے میں تأمل نہیں کرتے۔ حالانکہ دونوں میں کچھ مماثلتیں اور کچھ اختلافات ہیں اور مماثلتوں اور اختلافات کی

نوعیت خاصی پیچیدہ ہے اسی لئے دونوں کو الگ کرنا آسان نہیں سرسری نظر میں دونوں میں یہ فرق نظر آتا ہے پس ساختیات خود کوئی نظریہ نہیں ان نظریات کا مجموعہ (اور اس مجموعہ سے مرتب ہونے والی ذہنی فضا ہے) جو ساختیات کے بعد اور ساختیات کے ردِّعمل میں سامنے آئے ہیں۔ پس ساختیات میں اہم ترین نام دریدا اور فوکو کے ہیں اور دیگر قابلِ ذکر لوگوں میں۔ ایم۔ ایچ ابرامز، جے ہلس ملر، پال دی مان، جیفری ہارٹ مین، گیاتری چکرورتی سپیوک شامل ہیں۔ جبکہ مابعد جدیدیت وہ کلچرل صورتِ حال اور وہ تھیوریز ہیں جو جدیدیت کے ردِّعمل یا اس کی توسیع کے طور پر وجود میں آئی ہیں اس طرح نمایاں فرق یہ ہے کہ پسِ ساختیات ''نظریہ'' ہے اور مابعد جدیدیت ایک پوری ثقافتی صورتِ حال، اس صورت حال سے وابستہ نظریات اور ایک پورا عہد ہے۔ پسِ ساختیات کا دائرہ کار (صرف فکر تک) محدود ہے اور مابعد جدیدیت کا میدانِ عمل (کلچر اور عہد تک) وسیع ہے۔ مابعد جدیدیت کے اہم ترین نظریہ ساز لیوتار اور بادریلا ہیں۔ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت میں نمایاں مماثلت یہ ہے کہ دونوں ''کلیت پسندی'' (Totalizing) کی مخالف ہیں وہ کلیت پسندی جسے پہلے روشن خیالی نے اور بعدازاں جدیدیت اور ساختیات نے اختیار کیا۔ اس طرح دونوں جدیدیت کے بنیادی مقدمات کو چیلنج کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں پسِ ساختیات اور مابعد جدیدیت، آفاقیت کے بجائے مقامیت، مماثلت کی بجائے افتراق، یکسانیت کے بجائے تنوع کو یکساں طور پر فوقیت دیتی ہیں اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مابعد جدیدیت کی ذیلی تھیوریز، جسے مابعد نو آبادیات، تانیثت، نو مارکسیت وغیرہ پر پسِ ساختیاتی مفکرین، دریدا اور فوکو کے نظریات کا گہرا اثر ہے چنانچہ اگر بعض لوگ دریدا، فوکو، لیوتار اور بادریلا کو مابعد جدیدیت کے تحت زیرِ بحث لاتے ہیں تو اس کی معقول وجوہ موجود ہیں۔

مابعد جدیدیت کی فکر کا مرکزی نقطہ تلاش کرنا مشکل ہی نہیں، مابعد جدیدیت کی رُوح کے خلاف بھی ہے، مابعد جدیدیت متعدد علوم، آرٹ کے تمام شعبوں اور متنوع ثقافتی مظاہر میں سرایت کئے ہوئے ہی۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ علوم، آرٹ اور ثقافتی مظاہر نے اپنی انفرادیت اور پیچیدگی تج دی ہے اور وہ یکساں صورت یا مشترک مقاصد کے حامل ہو گئے ہیں یکسانیت اور اشتراک، جدیدیت کی صفات تھیں، جسے مابعد جدیدیت نوک تنقید پر رکھتی ہے جدیدیت مماثلتوں کو اہمیت دے کر اشیاء مظاہر کی بنیادی اور آفاقی ساختوں کی جستجو کرتی تھی، مگر مابعد جدیدیت آفاقی ساخت اور آفاقی صداقت کو القیاس قرار دیتی ہے۔ اگر مابعد جدیدیت مماثلت اور مرکزیت کو مسترد کرتی ہے تو آخر کس بنیاد پر یہ علوم، آرٹ اور متنوع ثقافتی اعمال کے ''مرکزی میلان'' ہونے کا دعویٰ کرتی ہے؟ یہ سوال

برمحل بھی ہے اور مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں معاون بھی ہے۔

مابعد جدیدیت کو، چونکہ ایک عہد قرار دیا گیا ہے اس لئے اس عہد کی علمی، سماجی، ثقافتی اور جمالیاتی سرگرمیوں کو بھی مابعد جدید قرار دینا لا ابدی تھا۔ ادوار بندی یا Periodization میں ایک گونہ جبر ہوتا ہے افتراقات کو نظر انداز کیا جاتا اور مماثلتوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا اور انہیں ایک دور کی تمام سرگرمیوں پر مسلط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے یہ جبر کسی حد تک مابعد جدیدیت میں بھی ہے لیکن مابعد جدیدیت ''خود شعوریت'' کی حامل ہونے کی وجہ سے اس جبر سے آگاہ اور اس کی نقاد ہے۔ مثلاً بعض مورخین نے نشاۃ ثانیہ، روشن خیالی اور جدیدیت کے ادوار کو پورے یورپ اور پوری دنیا کی تاریخ کے ادوار کہا ہے، مابعد جدیدیت اسے تاریخ کا ''جبری اور کُلی تصور'' کہہ کر مسترد کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تھیوری نے بالخصوص تاریخ کے اس تصور کو مغرب کے نوآبادیاتی مقاصد کا شاخسانہ قرار دیا ہے مابعد جدیدیت ہر تاریخی عہد اور ہر مظہر کو Localized تسلیم کرتی ہے لہٰذا ہر عہد اور ہر مظہر اپنے مقامی تناظر میں وجود رکھتا ہے اور قابل فہم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے مابعد جدیدیت خود بھی اپنے تناظر کی پابند ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ ہر علاقے اور خطے کی اپنی مابعد جدیدیت ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی تاریخی دور اور کسی علمی ثقافتی یا جمالیاتی مظہر کی تفہیم کے لئے آفاقی اور اٹل اصولوں کی قائل نہیں وہ ان کے لئے خود انہی سے ماخوذ یا انہی کے لئے موزوں، پیراڈائم کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی طرح کی مرکزیت کی قائل نہیں۔

لامرکزیت مابعد جدید مفکروں کی فکر میں بھی ہے مثلاً کسی مابعد جدید مفکر کے ''بنیادی فکری نظام'' کی نشاندہی نہیں کی جاسکتی۔ نظام یا نظریہ پابند کرتا ہے چیزوں کو عمومی بناتا ہے کلیہ سازی کرتا ہے، اشیاء کے باہمی افتراقات اور تناقضات کو نظر انداز کرتا ہے جبکہ ہم جس دنیا سے دوچار ہیں وہ ''ہر لحظ نیا طور نئی برقِ تجلی'' کی صورت ہے، جو کثرت، تنوع اور جلوہ ہائے رنگ رنگ کی حامل ہے۔ ہماری تمثیلی منطق یا تشبیہی انداز جب دو مختلف اشیاء کو کسی اشتراک کی بنیاد پر ''ایک'' قرار دیتا ہے تو دراصل وہ ایک کے اجارے کو قائم کرتا ہے جو ایک سیاسی عمل اور طاقت کا کھیل ہے یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین ایک سی زائد تھیوریز اور زاویہ ہائے نظر کو بیک وقت کام میں لاتے ہیں۔ مثلاً دریدا فلسفی، فلسفے کا مورخ، نقاد، نئے طرزِ مطالعہ کا موجد، ہے فوکو انسانی فکر کا مورخ، ''سماجی اعمال کا فلسفی''، اپنے مطالعاتی منہج کی بنیاد بھی آرکیالوجی اور کبھی جینالوجی پر رکھتا ہے اسی طرح گائتری چکرورتی سپیوک خود کو ''فیمن اسٹ مارکسٹ ڈی کنسٹرکنسٹ'' کہتی ہے اس کے نزدیک نسائی، مارکسی اور ساخت شکن رویہ ایک نہیں، مختلف نظریات سے عبارت ہے۔ اس کا موقف ہے کہ ادبی اور تاریخی متون کو سمجھنے کے

لئے ان مختلف نظریات سے، ان کے اختلافات اور حدود کا لحاظ رکھتے ہوئے استفادہ ضروری ہے اور یہ حقیقت نہیں سمجھتے کہ ہر نظریے کے حدود ہوتے ہیں اور انہی میں وہ کارگر ہوتا ہے۔

مابعد جدیدیت ثانی یا پوسٹ ماڈرن ازم اپنے پورے فکری پوٹینشل کے ساتھ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں زیر بحث آئی مگر اس سے وابستہ ''فکر'' کا ارتقا رفتہ رفتہ ہوا ہے۔ مابعد جدید فکر کے ابتدائی نقوش ۱۹ویں صدی کے آخری نصف میں تلاش کئے گئے ہیں بالخصوص کرکے گارڈ اور نطشے کے یہاں کرگے گارڈ کا قول تھا کہ ''سچائی موضوعی ہوتی ہے'' کوئی سچائی آفاقی اور معروضی نہیں ہے اور موضوعی ہونے کی بنا پر اضافی ہے۔ آفاقیت کی بجائے اضافیت، مابعد جدیدیت کا اہم مقدمہ ہے نطشے کی عدمیت (Nihilism) کو بھی مابعد جدید فکر کی زنجیر کی اہم کڑی شمار کیا گیا ہے۔ نطشے کی عدمیت ''اقدار اور معانی کے یک سر انکار'' سے عبارت ہے۔ عدمیت کو نطشے نے جدیدیت کا عارضہ کہا تھا۔ اس کے نزدیک یورپی ماڈرنیٹی مخصوص ورلڈ ویو رکھتی ہے جو دراصل عیسائیت سے ماخوذ ہے۔ (واضح رہے کہ نطشے یورپی ماڈرنیٹی کے ایک خاص فیز کی بات کر رہا ہے، جب یورپ مذہبی اعتقادات کو اپنی ثقافت کی گہری سطحوں میں سنبھالے ہوئے تھا) یعنی ماڈرن یورپ دنیا کی تعبیر عیسائی مذہبی عقیدے کی رُو سے کرتا ہے اور اس طرح وہ مادی اور حسی دنیا کے ضابطے، قوانین ایک ایسی دنیا سے اخذ کرتا ہے جو ماورا ہے دونوں دنیاؤں کی سچائیاں الگ ہیں مادی دنیا کی سچائی اس کا Web of Causality ہونا ہے اور ماورا کی سچائی اور اقدار پر شبہے کا ظہار کرتا ہے یہی عدمیت ہے اور جب وہ خدا کی مرگ کا اعلان کرتا ہے تو یہ عدمیت کی ریڈیکل صورت ہے، جب اس کا شبہہ یقین میں بدل جاتا ہے۔

نطشے نے عدمیت کی دو صورتوں (منفعل اور فعال) کی نشان دہی کی۔ منفعل عدمیت دنیا کو اقدار اور معانی سے خالی سمجھ کر، افسردگی کی گرفت میں آ جاتا ہے اور فعال عدمیت یہ ہے کہ جب اقدار اور معانی کے نظام کو منہدم کر دیا جائے اور اس کے نتیجے میں Disillusioned Creative ability کو زبردست تحریک ملے اور اقدار کو از سر نو تشکیل دینے کی کوشش کی جائے۔ نطشے کی عدمیت کا یہ تصور ''جدید'' ہے کہ جدید روّیہ پرانے کا انہدام کر رہا ہے تو نئے کی تعمیر کا سامان بھی کرتا ہے وہ تاریخ کے عمل میں رخنہ ڈالتا ہے تو اسے پُر کر کے تاریخ کے عمل کو جاری بھی کر دیتا ہے اور اپنے اس عمل کو ترقی سے تعبیر کرتا ہے۔ اطالوی مابعد جدید مفکر گیانی نے وضاحت کی ہے کہ اگر ہم ذرا زاویہ بدل کر دیکھیں تو نطشے کی کلی عدمیت ہمیں مابعد جدیدیت کی پیش رو محسوس ہوگی۔ مثلاً پرانی اقدار کی ڈی کنسٹریکشن کر کے نئی اقدار تعمیر کرنا دراصل Origin کی طرف پلٹنا ہے کہ ہر قدر اور معنی، نیا ہو یا پرانا، کوئی نہ کوئی بنیاد رکھتا ہے، پرانی قدر کا سرچشمہ مطلق اتھارٹی ہے تو نئی قدر کا

سرچشمہ عقل کی اتھارٹی ہے لہذا نئی اقدار کی تشکیل کا عمل بھی آزادی کا عمل نہیں ہے، پرانے جال میں نئے ڈھنگ سے گرفتار ہونے کا عمل ہے اسی بنا پر نطشے اقدار کی کامل نفی کا قائل نظر آتا ہے اور حقیقت کو Tissue of erring کہتا ہے۔ یہ خالص مابعد جدید رویہ ہے، جس کے اثرات آگے آنے والے مفکرین پر پڑے۔

عدمیت کے نظریے کو آرٹ میں دادئیت (Dadaism) کی تحریک نے اختیار کیا دادئیت کی تحریک ۱۹۱۷ء میں زیورخ میں شروع ہوئی اور پہلی جنگ عظیم کے بعد پیرس میں مقبول ہوئی بعدازاں اس کے اثرات انگلستان اور امریکہ کے ادب پر پڑے۔ عدمیت کے زیر اثر، دادئیت معانی، اصول اور اقدار کی کامل نفی کرتی تھی، Nothingاس کا اصل الاصول تھا۔ دادیت کو جدیدیت میں شامل کیا جارہا ہے مگر اس کا رشتہ ایک سطح پر مابعد جدیدیت سے بھی ہے بالخصوص وہاں جہاں دادئیت معانی اور اقدار کی یک سرنفی کا علم بلند کرتی ہے سوال یہ ہے کہ کیا معانی کی کامل نفی ممکن ہے؟ اصل یہ ہے کہ جب معانی کی نفی کا دعویٰ کیا جاتا ہے تو وہ دعویٰ ایک خاص وقت اور مخصوص تناظر میں قائم کیے گئے معانی کی نفی کا ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں فی نفسہٖ معانی کا نہیں، بلکہ مخصوص معانی یا معانی کی Stability کی نفی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ معانی کے انہدام کا اقدام، معانی کی آفرینش کے شعور کے بعد ہی ممکن ہورہا ہے ہر معنی اور قدر ایک خاص لمحے، تناظر، تاریخ کے محور پر تشکیل ہوتی ہے معنی اور قدر ماورائی اور مستقل نہیں، اپنی اصل میں سماجی تشکیل ہے۔ معنی کی آفرینش کا یہ شعور ہی اس کی نفی کا سامان کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی سب سے بڑی دین غالبًا یہ ہے کہ اس نے معنی اور قدر کو سماجی تشکیل ثابت کیا ہے۔

مابعد جدید ''فکر'' کے ارتقاء میں وٹگنسٹائن (۱۸۸۹۔۱۹۵۱ء) کے خیالات نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ اس نے ایک تو لینگویج گیم کا نظریہ دیا جس کے مطابق ہر شعبہ علم کی اپنی زبان ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر شعبہ علم اپنے مقدمات ونظریات سے زیادہ اپنی مخصوص زبان سے پہچانا جارہا ہے۔ غالبًا اسی لئے اس نے تمام فلسفے کو Critique of Language قرار دیا۔ دوسرا اس نے یہ کہا کہ کوئی معنی شخصی اور نجی نہیں ہے معنی زبان میں ہے اور زبان سے قائم ہے اور زبان سماجی تعامل سے وجود میں آتی ہے بنابریں معنی ''سماجی'' ہے لیوتار نے وٹگنسٹائن سے بطور خاص اثر قبول کیا ہے۔

معنی، صداقت اور قدر کو سماجی قرار دینے کا تصور ساختیات نے بھی دیا۔ اس لئے ایک سطح پر ساختیات بھی مابعد جدیدیت کی پیش رو بنتی ہے، مگر دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ساختیات صداقت کا کلیت پسندانہ تصور رکھتی اور اس کے آفاقی ہونے کا شائبہ ابھارتی ہے۔ جبکہ مابعد

جدیدیت، صداقت کے Localized اور Fragmented ہونے میں یقین رکھتی ہے لیوی اسٹراس نے جب ساختیات کو بروئے کار لا کر امریکی انڈین اساطیر کا مطالعہ کیا تو ان سب کے باطن میں مشترک ساخت دریافت کی۔ اس کا موقف تھا کہ یہ ساخت انسانی ذہن کی ساخت ہے گو اساطیر مختلف جغرافیائی خطوں میں بکھری ہوئی ہیں، مگر انہیں یکساں نوعیت کی ذہنی ساخت نے جنم دیا ہے اس طرح لیوی اسٹراس نے یہ تصور بھی پیش کیا کہ انسانی ذہن کی تفہیم ''اندر'' سے نہیں ''باہر'' سے ہونی چاہئے ''باہر'' سے مراد وہ سماجی اعمال اور تخیلات ہیں جنہیں انسانی ذہن منظر عام پر لاتا ہے لہٰذا ساختیات یہاں تک تو مابعد جدیدیت کی شریک کار ہے، جہاں تو وہ صداقت کو ''باہر'' سماجی اعمال میں تلاش کرتی ہے مگر جب ساختیات صداقت کے کلی اور آفاقی ہونے کا تصور دیتی ہے تو وہ جدیدیت کی صف میں پہنچ جاتی ہے جسے مابعد جدیدیت نشانہ تنقید بناتی ہے۔

ساختیات کی کلیت پسندی کو دریدا (۱۹۳۰ء۔۲۰۰۴ء) نے چیلنج کیا دریدا معنی کے سماجی ہونے کا تو قائل ہے مگر معنی کے استقرار کو تسلیم نہیں کرتا۔ معانی کے استقرار میں یقین ہی کلیت پسندی اور سسٹم کے تصور کو ممکن بناتا ہے اور معانی کے استقرار کا تصور ''موجودگی کی متھ'' کا پیدا کردہ ہے۔ پورے مغربی فلسفے میں یہ متھ صوت مرکزیت کی صورت میں موجود ہے یہ کہ تقریر، تحریر پر فوقیت اور اولیت رکھتی ہے۔

تقریر کی اولیت کا مطلب، مقرر (یا مصنف) کی موجودگی کو تسلیم کرنا ہے اور یہی موجودگی کی متھ ہے، جو معانی کو واحد اور متعین قرار دیتی ہے۔ دریدا اس کے مقابلے میں لوگو مرکزیت کی تھیوری پیش کرتا ہے۔ یہ تھیوری تحریر کو مقدم قرار دیتی ہے اور اس طرح ''موجودگی کی متھ'' کو مسترد کرتی ہے اس متھ کے استرداد کے بعد متن آزاد ہو جاتا ہے یعنی متن کا تصور جب لوگو مرکزیت کی روشنی میں کیا جائے گا تو وہ واحد معنی کا پابند نظر نہیں آئے گا بلکہ اس کے معانی کے اطراف دکھائی دیں گے نیز یہ معلوم ہوگا کہ متن کے اندر متن موجود ہے جو پہلے کو ڈی کنسٹریکٹ کر رہا ہے توجہ طلب بات یہ ہے کہ دریدا نے متن کی ڈی کنسٹرکشن کو متن کا اپنا وقوعہ (Occurance) قرار دیا ہے بعض لوگ ڈی کنسٹرکشن کو متن کے تجزیے کا حربہ خیال کرتے ہیں جو درست نہیں یعنی متن کی ساخت شکنی کا سامان خود متن میں مضمر ہے وہی بات ''مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔'' مابعد جدیدیت اس تکثیریت، عدم تعین، اضافیت وغیرہ کا جو ذکر ہو رہا ہے، وہ بڑی حد تک دریدا کا دیا ہوا ہے دریدا معنی کے Unstable ہونے متفرق اور ملتوی ہوتے چلے جانے، استقرار سے محروم ہو جانے، مگر نتیجتاً کثیر ہونے کو تسلیم کرتا ہے دریدا کے نزدیک معانی کی کثرت اور معانی کا ''فری پلے''، متن پر مسلط

نہیں ہوتا، متن میں موجود ہوتا ہے، دریدا نے یہ تصور اصل میں سوسیئر سے لیا تھا۔ سوسیئر نے ایک لسانی نشان کے دوسرے نشان سے فرق کو بنیادی اہمیت دی تھی۔ ہر نشان کا دوسرے سے تکلمی اور صوتی فرق ہی ہر نشان کو "ممکن" بناتا ہے "عام" اور "آم" میں صوتی فرق ہی ان کے معانی کو ممکن بناتا ہے وگرنہ ان میں کوئی جوہر موجود نہیں جو انہیں الگ پہچان یا معنی دیتا ہو۔ چونکہ جوہر نہیں اس لئے معنی بھی واحد اور مستقل نہیں دریدا معانی کی کثرت اور عدم استقرار کو خود زبان کی ساخت میں تلاش کرتا ہے۔

یہاں عدمیت اور ڈی کنسٹرکشن کے لطیف فرق پر روشنی ڈالنا مناسب ہوگا۔ عدمیت، معانی کا انہدام کرتی ہے جبکہ ڈی کنسٹرکشن معانی کا انہدام نہیں، معانی کا التوا ہے عدمیت معانی سے انکار کی قائل مگر ڈی کنسٹرکشن واحد معنی کے انکار اور معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے۔ معنی کا التوا اس وقت ہوتا ہے جب معنی کو کسی نئے تناظر سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر معنی اصل میں Contextualized ہے مثلاً لفظ "قلم" ایک تناظر میں محض لکھنے کا آلہ ہے، دوسرے تناظر میں یہ لفظ کی طاقت کی علامت ہے لفظ ادبی، سیاسی، صحافیانہ، آئینہ ہوتا ہے، اس لئے لفظ کی طاقت کے کئی مظاہر ہیں ادب کے لفظ، صحافی کے لفظ، سیاست دان کے لفظ، حکمران کے لفظ، جج کے لفظ کی اپنی طاقت ہے۔ تیسرے تناظر میں مصنف کا نمائندہ ہے، کسی اور تناظر میں یہ لکھنے والوں کی کیمونٹی کا ترجمان ہے، اس طرح تناظر کے بدلتے چلے جانے سے ایک ہی لفظ کے معانی بدلتے چلے جاتے ہیں۔ معانی کے اسی طور بدلتے چلے جانے کا مطلب ہی معانی کا Unstable ہونا ہے یعنی ایک تناظر میں معنی Stable ہوتا مگر دوسرے تناظر میں وہ معنی Unstable ہو جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں تناظر کی اہمیت، معنی کی عدم حتمیت، عدم تعین، معانی کی کثرت و اضافیت، معانی کی مقامیت، ایسے تصورات دریدا کی ساخت شکنی کی دین ہیں۔

دریدا زیادہ تر زبان اور متن کے مطالعے پر مرتکز رہتا ہے۔ مگر فوکو سماج اور تاریخ کا مطالعہ کرتا ہے۔ تاہم دونوں کا مقصود ایک ہے لسانی، متنی اور سماجی تشکیلات کا تجزیہ کرنا۔ فوکو بھی ساختیات کی کلیت پسندی اور جدیدیت کی ترقی پسندی اور آفاقیت کا نقاد ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستقیمی تصور رکھتی ہے وہ تاریخ کو مسلسل آگے کی طرف بڑھنے والا خط قرار دیتی ہے، آگے کا ہر مرحلہ پہلے سے بہتر اور قابل ارتقاء ہوتا ہے فوکو تاریخ کے اس تصور کو "تشکیل" قرار دیتا ہے اور اس کا متبادل پیش کرتا ہے وہ تاریخ کو عدم تسلسل کا مظہر کہتا ہے وہ تاریخ کے سفر کو سیدھے خط کے بجائے قوس کا سفر قرار دیتا ہے۔ ہر قوس Episteme ہے تاریخ کی ہر قوس دیگر قوسوں سے مختلف ہے۔

فوکو Episteme سے ضابطوں اور قوانین کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو ایک عہد کی مختلف علمی اور سماجی سرگرمیوں کے عقب میں قدر مشترک کے طور پر موجود کارفرما ہوتا ہے ضابطوں کا یہ مجموعہ اپنی اصل میں سماجی ہوتا ہے یعنی سماجی قوتیں Episteme کو تشکیل دیتی ہیں Episteme ہی کسی سرگرمی کے خوب اور ناخوب، موزوں اور غیر موزوں، روا اور ناروا کا فیصلہ کرتی ہے فوکو کے مطابق ہر عہد میں کئی کلامیے (ڈسکورس) رائج ہوتے ہیں۔ کلامیے کی نوعیت اور مقاصد طاقت، طے کرتی ہے گویا ہر کلامیے میں غلبے کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے کلامیہ صداقت کے علم بردار ہونے کا شائبہ ابھارتا ہے، مگر اصل میں وہ غلبے کی خواہش میں مبتلا ہوتا ہے۔

مابعد نوآبادیاتی تھیوری (جو مابعد جدیدیت کی ذیلی تھیوری ہے) پر فوکو کے ڈسکورس کے نظریے کا گہرا اثر ہے ایڈورڈ سعید نے اسے ''متنی رویہ'' (Textual attitude) کہا ہے ڈسکورس طاقت کے حصول اور غلبے کی مزید خواہش رکھتا ہے متنی رویہ بھی غلبے کا تمنائی ہوتا ہے۔ سعید یہ باور کراتا ہے کہ کس طرح مشرق کے غلام سے متعلق لکھے گئے متون سے ان ممالک کے بارے میں رائے قائم کی گئی اور پھر اس رائے کی روشنی میں انہیں نوآبادی بنایا گیا۔ گویا متون کے ذریعے نوآبادیاتی نظام کی بنیاد رکھی گئی اور اسے استحکام دیا گیا۔ سامراجی ممالک نے نوآبادیات سے متعلق جو متون لکھے متون کی جو تشریحیں اور تعبیریں کیں اور جو کلامیے رائج کئے ان کا مقصد اپنا سیاسی استحکام اور غلام ممالک کا معاشی وثقافتی استحصال تھا۔ یہ تمام متون یا کلامیے صداقت کا شائبہ تو ابھارتے ہیں، مگر اس شائبے کی آڑ میں یہ اپنے غلبے کی خواہش کو چھپاتے ہیں گائتری چکرورتی سپوک نے وضاحت کی ہے کہ کولونیل ڈسکورس، ریفرنس اور نمائندگی سے محروم ہوتا ہے ریفرنس تاریخی حقائق ہیں کولونیل ڈسکورس، متعلقہ خطے کے حقیقی تاریخی واقعات اور سچائیوں کی نمائندگی نہیں کرتا، بلکہ خود ساختہ سچائیوں کو پیش کرتا ہے، کولونیل سچائیاں تشکیل دی جاتیں اور انہیں کولونیل ممالک پر مسلط کر دیا جاتا ہے مابعد نوآبادیاتی تھیوری، مابعد جدیدیت کی مانند سچائی کو سماجی تشکیل تسلیم کرتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں ہوگا کہ صداقتوں کی سماجی تشکیل ہونے کا راز افشا ہونے پر مابعد جدید مفکر کیا رویہ اختیار کرتے ہیں؟ کیا وہ صورتِ حال کو منکشف کرتے ہیں یا اس سے آگے بڑھتے اور نئی صورت حال کے خدوخال ابھارنے کی کوشش کرتے ہیں؟ اس ضمن میں مابعد جدیدیت میں دو قسم کے مفکر ہیں ایک سائنسی رویے کے حامل اور دوسرے آئیڈیالوجیکل طرزِ عمل کے علم بردار۔ دریدا، فوکو، بادریلا، لیوتار، سائنسی رویہ اختیار کئے ہوئے ہیں، مگر تانیثیت پسندوں نے (جیسے گائتری) نے آئیڈیالوجیکل رویے کو قبول کیا ہے۔ چنانچہ وہ تاریخ کے باطل بیانیوں کے مقابلے میں متبادل بیانیے یا

Counter Narratives تشکیل دیتی ہیں مثلاً تاریخ میں نو آبادیاتی اقوام اور عورتوں کو بولنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ دونوں کی جگہ "غیر" (The Other) بولتا ہے سامراج اور مرد.........
گائتری ایسے بیانیے لکھنے کے حق میں ہے جن میں نو آبادیاتی ملک کا فرد اور عورت خود اپنی زبان بولے۔ اور یہ عمل دراصل تاریخ کو از سرِ نو لکھنا ہے۔ پیش نظر ہے کہ تاریخ کی تصنیف نو کا مطلب دراصل تاریخ کی نئی تعبیر ہے نئے اور متبادل بیانیے بھی دراصل نئی تعبیریں ہیں اسی لئے بعض لوگوں نے مابعد جدیدیت میں تعبیریت (Hermeneutics) کو حاوی ڈسکورس قرار دیا ہے۔

مابعد جدید فکر کے ارتقاء کے سلسلے میں امریکی سائنسی مورخ و فلسفی تھامس کوہن کے پیراڈائم کے نظریے کا ذکر بالعموم نہیں کیا گیا، حالانکہ مابعد جدیدیت کا ہم اقسام سچائیوں کو سماجی تشکیل قرار دینے کا نظریہ، دیگر عوامل کے علاوہ، پیراڈایم سے بھی ماخوذ محسوس ہوتا ہے کوہن نے "سٹرکچر آف سائنٹک ریوولوشن" نامی کتاب میں سائنس کی موضوعی تاریخ لکھی۔ اس کتاب میں اس نے یہ دکھایا ہے ہر سائنسی دور اس دور کے پیراڈائم کے تابع ہورہا ہے یعنی ایک عہد کی جملہ سائنسی تحقیقات، تحقیقات کا دائرہ، مقاصد اور نتائج انفرادی ہوتے ہیں نہ آزادانہ، بلکہ اس عہد کے پیراڈائم کے تحت اور اندر ہوتے ہیں۔ پیراڈائم ایک طرح کا ماورائی حصار ہے اور ایک عہد کے سائنسی محقق اس حصار کی گرفت میں ہوتے ہیں۔ کوہن کے نزدیک پیراڈائم "عقائد، اقدار اور تکنیکوں کا وہ مجموعہ ہے جو ایک (سائنسی) گروہ میں رائج اور مقبول ہوتا ہے۔ اس طرح پیراڈئم سائنسی اور غیر سائنسی رویوں کا امتزاج ہے عقائد اور اقدار غیر سائنسی، مگر تکنیک سائنسی رویہ ہے اور ظاہر ہے عقائد و اقدار سماجی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں لہٰذا سماجی عمل، سائنسی تحقیق کے دائرۂ عمل کو تشکیل دیتا اور کنٹرول کرتا ہے چونکہ سائنسی علم سماجی عمل سے متاثر و منور ہوتا ہے اس لئے ایک سطح پر جاکر "سماجی حیثیت" اختیار کر جاتا ہے تھامس کوہن کی تحقیق سائنسی علم کو روایتی مفہوم میں معروضی غیر جانب دار ثابت نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا موقف بھی یہ ہے کہ کوئی شئے کوئی موقف کوئی عمل معروضی اور معصوم نہیں ہے۔

پیراڈائم کی اصطلاح بڑی حد تک اے پس ٹیم کا مفہوم رکھتی ہے، صرف اس فرق کے ساتھ کہ Episte'me ایک عہد کی جملہ فکری و ثقافتی سرگرمیوں کو محیط ہے اور پیراڈائم کا تعلق فقط ایک علم (سائنس) سے ہے۔ جس طرح فوکو نے مغربی فکر کی تاریخ کو Episte'me میں بیان کیا ہے (کل چار Episte'me بیان کی ہیں نشاۃ ثانیہ، کلاسیکی، جدید اور مابعد جدید) اسی طرح کوہن نے سائنسی فکر کی تاریخ کو پیراڈائم شفٹ میں ظاہر کیا ہے Episte'me تاریخ کے سفر کو مسلسل کے بجائے انقطاع سے عبارت قرار دیتی ہے اور ایک پیراڈایم سے دوسرے پیراڈائم کی طرف سفر بھی

مربوط اور مسلسل کے بجائے انقطاع کا حامل ہورہا ہے (تاہم بعدازاں کوہن نے سائنسی تاریخ کے سفر کو بتدریج کہنا شروع کر دیا تھا)۔

پیراڈائم اور Episte'me سے مابعد جدیدیت نے دو باتیں بطورِ خاص سیکھی ہیں ایک یہ کہ ہر علم، ہر تصور، ہر قدر، ہر نظریہ کسی نہ کسی سطح پر پہنچ کر ''سماجی'' ہوجاتا ہے یعنی کوئی شئے سماجی تناظر سے الگ نہیں ہے سماجی تناظر دراصل کسی سماج کا وہ ورلڈ ویو ہے جو ایک خاص لمحے میں سماج میں رائج ہورہا ہے۔ سماجی تناظر کو، سماج کا نشانیاتی نظام بھی کہا جاسکتا ہے چونکہ سماجی تناظر، ورلڈ ویو اور نشانیاتی نظام (جن کا مجموعہ پیراڈائم اور Episte'me ہے) اجتماعی اور لاشعوری ہے، اس لئے فرد غیر اہم ہے مابعد جدیدیت فرد، موضوع، مصنف، و مفکر کو اوّلین ریفرنس کے طور پر نہیں لیتی۔ یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ ایک Episte'me سے دوسری Episte'me میں منتقلی یا پیراڈائم شفٹ کسی فرد کا کارنامہ ہوسکتی ہے، جیسے نیوٹن کی سائنس سے آئن سٹائن کی سائنس کی طرف شفٹ! اس صورت میں فرد اور مصنف و مفکر کو غیر اہم سمجھنے کا جواز؟ یہ بات تو قابلِ فہم ہے کہ نیوٹن اور آئن سٹائن کے سائنسی نظریات کی وضاحت، تعبیر یا معمولی توسیع کرنے والے غیر اہم ہیں کہ انہوں نے اپنی طرف سے یک سرنئی بات نہیں کی، مگر خود نیوٹن اور آئن سٹائن غیر اہم کیوں کر ہوگئے؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ فرد، عام مصنف اور جینئس میں فرق ہوتا ہے لہٰذا دونوں پر یکساں اصولوں کا اطلاق مناسب نہیں۔ فرد نقال ہوتا جبکہ جینئس راہ ساز اور باغی ہوتا ہے دوسری بات یہ کہ وسیع تناظر میں دیکھنے سے جینئس اپنی تمام بغاوت کے باوجود اپنے سماجی تناظر کی پیداوار نظر آتا ہے سوچنے کی بات ہے کہ آخر کیوں نیوٹن سترھویں اور آئن سٹائن بیسویں صدی میں ہوئے؟ اگر ہم اپنے ادب سے مثال لیں تو کیا یہ بات غور طلب نہیں کہ غالب انیسویں اور اقبال بیسویں صدی میں کیوں سامنے آئے؟ ذرا دونوں صدیوں کی ترتیب بدل کر سوچیں اقبال اگر انیسویں صدی میں ہوتے جب برصغیر عبوری عہد سے گزر رہا تھا ایک تہذیب کا خاتمہ ہورہا تھا اور دوسری تہذیب سیاسی حکمت عملیوں کے ذریعے حاوی ہونے کا آغاز کررہی تھی، پرانے ادارے دم توڑ رہے تھے اور نئے اداروں نے اپنے قدم جمانے شروع کئے تھے......تو وہ اقبال نہیں غالب ہوتے یا کچھ اور! اور یہی کچھ غالب کے ساتھ ہوتا اگر وہ بیسویں صدی میں ہوتے۔ ہر دو کی شخصیتیں اپنی ساری انفرادیت کے باوجود اپنے زمانے کے سماجی تناظر اور تہذیبی مسائل کے ردّعمل میں، وجود پذیر ہوئی ہیں۔ حتیٰ کہ ان کو بغاوت کی تحریک بھی اپنے عہد کی Episte'me سے ملی ہے چونکہ اسے پس ٹیم ظاہر کم اور نہاں زیادہ ہوتی ہے اس لئے نابغوں کے باغیانہ اور انفرادی اعمال کے Episte'me محرکات کو ٹھیک ٹھیک نشان کرنا مشکل ہوتا ہے۔

پیراڈائم اور Episte'me سے، مابعد جدیدیت نے دوسری بات یہ سیکھی ہے کہ علوم و
نظریات کی تاریخ ''باہر'' سے نہیں ''اندر'' سے کنٹرول ہوتی ہے یعنی تاریخ واقعات و سانحات اور
سفین (باہر) کا نام نہیں بلکہ پیراڈائم اور Episte'me (اندر) کی حامل ہے۔ ہر عمل، فن،
نظریے کو خارجی واقعات کے بجائے، انہیں ان ''عقائد، اقدار، اصولوں، ضابطوں اور تکنیکوں کے
مجموعے'' کی روشنی میں سمجھا جانا چاہئے، جو کسی زمانے میں کسی سماجی اکائی میں رائج ہوتے ہیں تاریخ
کو اس زاویہ نظر سے دیکھنے کے دو منطقی مضمرات کو بھی دیکھتے چلیں، پہلا یہ کہ کوئی سچائی معروضی نہیں،
ہر سچائی اپنے زمانے کے پیراڈائم یا Episte'me کی ''پیداوار'' ہے ہر سچائی کی معقولیت اور
موزونیت پیراڈائم پر منحصر ہے، اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ ہمیں سچائیوں کو ان کے پیراڈائم
سے الگ کر کے انہیں دیکھنا چاہئے یہ بہ یک وقت اخلاقی اور علمیاتی اصول ہے بعض زمانوں یا بعض
خطوں کی سچائیاں جب ہمارے زمانے یا ہمارے خطے کی سچائیوں سے متصادم محسوس ہوتی ہیں تو ہم
انہیں مسترد کرنے میں سرگرم ہو جاتے ہیں ایسا کرنے کا ہمیں کوئی اخلاقی حق نہیں ہے، الا یہ کہ
دوسروں کی سچائیاں ہمیں یا ہماری سچائیوں کو مٹانے کے در پے ہوں مابعد جدیدیت دوسروں کی
سچائیوں کو قبول کرنے اور سمجھنے کا اخلاقی جواز پیدا کرتی ہیں ہر سچائی کو اس کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا
علمیاتی اصول ہے...... تاریخ کو پیراڈائم کے زاویے سے سمجھنے کا دوسرا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ تاریخ کی
کوئی سچائی خودمختار (Autonomous) نہیں ہے، وہ دوسروں پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے
مابعد جدیدیت خودمختاری کے اُن تمام تصورات کی نفی کرتی ہے جنہیں جدیدیت نے تشکیل دیا اور
اختیار کیا تھا جدیدیت کی تشکیلات پر شبہے کا اظہار، فرانسس لیوتار نے دوسروں سے بڑھ کر کیا ہے۔
اس نے مابعد جدیدیت کی وضاحت اور نظریہ سازی، جدیدیت کے تناظر اور جدیدیت سے تقابل
میں کی ہے۔ چنانچہ لیوتار کے یہاں مابعد جدیدیت ''وہ'' ہے، جو جدیدیت نہیں ہے جدیدیت کے
انتقاد اور انکار میں مابعد جدیدیت اپنا اثبات اور جواز دریافت کرتی ہے جدیدیت کے انتقاد و انکار کے
لئے لیوتار نے جدیدیت کے مہابیانیوں (Grand or Master Narratives) کو بنیاد
بنایا ہے۔

جدیدیت یعنی ماڈرنیٹی، روشن خیالی کا پراجیکٹ تھا اور روشن خیالی کی اساس انسان مرکزیت
(ہیومن ازم) پر تھی۔ انسان مرکزیت کے فلسفے نے یورپی انسان کو باور کرایا کہ ہر شئے کی قدر اور
معنویت کا پیمانہ خود انسان ہے اس لئے انسان ہی مرکزِ انفس و آفاق ہے انسان کے علاوہ دیگر تمام
پیمانے ردّ کئے جانے کے قابل ہیں اور انہیں ردّ کیا گیا۔ روشن خیالی نے اسے آگے بڑھایا، مابعد

الطبیعات کی نفی کی گئی اور انسانی عقل کی برتری تسلیم کی گئی یہ سمجھا گیا کہ تمام سوالات کے جوابات، تمام مسائل کے حل، عقل کے ذریعے دریافت کئے جاسکتے ہیں گویا عقل کی خودمختاری میں یقین پیدا کیا گیا، عقل کی خودمختاری کا لازمی نتیجہ ایک یہ ہوا کہ عقل کو تمام علوم کی مسلم اساس گردانا گیا اور صرف انہی علوم کو رائج اور قبول کیا گیا جنہیں انسانی عقل پیدا کرسکتی یا معرض فہم میں لاسکتی ہے عقل کے منافی یا عقل کی دسترس سے ماورا علوم کو مسترد کیا گیا۔ دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا کو موضوع اور معروض میں تقسیم کیا گیا۔ عقل کی خودمختاری کا تصور اس تقسیم کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔ عقل کے آزادانہ طور پر برسرِ عمل ہونے کے لئے کوئی نہ کوئی معروض ہونا چاہئے جسے عقل سمجھے اور پھر تسخیر کرے گویا عقل نے ایک ''غیر'' پیدا کیا جسے معروضیت کے ساتھ سمجھنا اور گرفت میں لانا، عقل کی خودمختاری کے لئے لازم تھا۔ اسی سے ترقی، تجدد اور تعمیر و ارتقاء کے جدید تصورات نے جنم لیا۔ یعنی اس بات نے عقیدے کا درجہ اختیار کرلیا کہ عقل معروضی علم، ترقی، تجدد اور ارتقاء کا واحد منبع ہے یہ عقیدہ اصل میں پوٹو پیا تھا۔

ماڈرنیٹی نے عقل کی خودمختاری کے ساتھ ساتھ، فرد کی خودمختاری کا تصور بھی قبول کیا۔ قبل جدید کا فرد اپنے وجود کی معنویت مذہب اور مابعد الطبیعات سے اخذ کرتا تھا مگر جدید عہد میں عقل پر غیر معمولی اعتماد نے اسے یہ یقین دلایا کہ وہ اپنی عقل کی مدد سے اپنی وجودی شناخت اور معنویت کے سوال کا جواب تلاش کرسکتا ہے یعنی اب اسے باہر اور اندر کو سمجھنے کے لئے کسی دوسرے سہارے کی حاجت نہیں وہ ایک خودمختار ہستی ہے اس تصور نے جدید فرد کو ایک طرف خود پر غیر معمولی اعتماد اور بھروسے سے سرفراز کیا۔ نیز اپنے اندر تنہا اترنے اور خود کو اپنی نظر سے دیکھنے کے زبردست تجربے کا موقع دیا اور دوسری طرف اسے بحران میں بھی مبتلا کیا۔

ماڈرنیٹی نے جس علم (سائنس) کو جنم دیا اسے معروضی اور حقیقی (Factual) سمجھا یعنی کسی دوسرے ذریعے یا وسیلے پر منحصر خیال نہیں کیا نیز یہ تصور بھی قائم کیا کہ علم Value Face ہوتا ہے اور یک سر غیر جانب دار ہوتا ہے۔

جدیدیت کا مندرجہ بالا پراجیکٹ، لیوتار کے نزدیک جدیدیت کے مہابیانیوں پر مشتمل ہے۔ یہ سوال اکثر پیدا ہوتا ہے اور جس کا جواب بالعموم نہیں دیا جاتا کہ انہیں مہابیانیے کیوں کہا گیا ہے؟ قصہ یہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین لسانیات اور نشانیات (سمیائیوٹکس) سے بنیادی اصول تفہیم اخذ کرنے کی وجہ سے ہر شئے اور مظہر کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں اس کوشش میں وہ نظریات، اصطلاحات، علوم اور اصناف کے روایتی مفاہیم کو کبھی جزوی اور کبھی یک سر بدل دیتے ہیں اسی ضمن میں انہوں نے بیانیے کا روایتی مفہوم (ایک ادبی صنف) بدل دیا ہے سب سے پہلے رواں بارت نے

بیانیے کو ''نشانیاتی'' (Signifying Phenomenon) قرار دیا یعنی بیانیے کو ایسا ذہنی مظہر
جو اشیاء کی تفہیم اور تنظیم کر کے، مخصوص قسم کا علم دیتا ہے روایتی مفہوم میں بیانیہ کہانی بیان کرنے سے
عبارت تھا، مگر اب اس مفہوم میں توسیع وتقلیب ہوگئی ہے اور بیانیہ انسانی تجربے کی تشکیل اور ترسیل کا
ماڈل سمجھا جانے لگا ہے بیانیہ ماڈل کے دو اوصاف خصوصاً قابلِ ذکر ہیں ایک یہ کہ انسانی تجربہ کسی
خاص لمحے میں وجود پذیر ہوتا ہے وہ لمحہ اپنی مکانیت سمیت، تجربے میں ضم ہو جاتا ہے یعنی انسانی
تجربہ، تجریہ نہیں، ایک ٹھوس اور تجسیمی عمل ہے، جو وقت تاریخ، عصر، تناظر سے جڑا ہے دوسرا یہ کہ ہر
بیانیے کو کوئی نہ کوئی بیان کرنے والا ہوتا ہے بیان کنندہ، بیانیے کو مخصوص سمت، مخصوص لہجے، مخصوص
دائرے میں بیان کرتے اور اس طرح بیانیے کو کنٹرول کرتا ہے گویا بیان کنندہ اتھارٹی ہے اس طرح
بیانیہ ماڈل اتھارٹی کا تصور بھی رکھتا ہے لیوتار نے بیانیے کا یہی تصور ملحوظ رکھا اور کہا کہ یہ ظاہر
جدیدیت (ماڈرنیٹی) نے سائنسی علم کو اہمیت دے کر خود کو بیانیہ مخالف (اینٹی نیریٹو) کے طور پر پیش
کیا، مگر جب جدیدیت نے یہ دعویٰ کیا کہ عقل اور سائنسی علم کے ذریعے ہمہ گیر انسانی ترقی ممکن ہے تو
یہ بیانیے کی طرف جدیدیت کی واپسی تھی کہ اس دعوے میں بیانیہ ماڈل کے بیشتر اوصاف موجود تھے
جسے اتھارٹی کا تصور، تجربے کی وقتیت وغیرہ اس طور پر جدیدیت نے کئی مہابیانیے تشکیل دیئے ان میں
سے اہم یہ ہیں:

(الف) عقل خودمختار ہے عقل ہی تمام علوم کی مسلمہ اساس ہے۔

(ب) موضوع اور معروض لازماً جدا ہیں۔

(ج) انسانی عقل میں اعتقاد ترقی کے نامختتم عمل کو جاری رکھ سکتا ہے۔

(د) سائنسی علم حقیقی، غیر جانب دار اور Value fee ہے۔

(ر) تمام مسائل کا حل ممکن ہے۔

(س) آدمی خودمختار فرد/ وجود ہے۔

(ص) مغربی تہذیب ماڈل تہذیب ہے۔

انہیں مہا بیانیے یا ماسٹر نیریٹو، اس لئے کہا گیا کہ یہ جدیدیت کے پراجیکٹ کے عقب میں
بنیادی یا ماسٹر کوڈ کے طور پر موجود تھے۔ جدیدیت نے اپنا سفر، دراصل انہی کی راہ نمائی میں طے
کرنے کی کوشش کی یا اس بات کا دعویٰ کیا۔ مگر جدیدیت کی تاریخ سے جدیدیت کے دعوؤں کی
صداقت ثابت نہیں ہوتی۔ جدیدیت کے دعوؤں یا اس کے ماسٹر بیانیوں پر شبہے کے اظہار کا آغاز
جنگِ عظیم اوّل کے بعد ہونا شروع ہو گیا تھا جدیدیت کا یہ بیانیہ کہ (عقل سے) تمام مسائل کا حل ممکن

ہے تو جنگ ایسے بنیادی مسئلے کا حل کیوں نہیں نکالا جاسکا تھا؟ یہ سوال جدیدیت کے پراجیکٹ کے داخلی تضادات کو بے نقاب کرنے کی طرف پہلا قدم تھا، دوسری عالمی جنگ نے اس سوال کو زیادہ شدت کے ساتھ ابھارا اور دنیا میں بڑھتی ہوئی معاشی، تعلیمی اور ٹیکنالوجیکل عدم مساوات، مختلف جنگوں، قحطوں وغیرہ نے اس دعوے کی قلعی کھول دی کہ انسانی عقل کے ذریعے ترقی کے نامختتم سفر کو جاری رکھا جاسکتا ہے جدیدیت کے بیانیوں یا دعوؤں پر شبہات سے مابعد جدیدیت کے خدوخال ابھرنے لگے تھے لیوتار نے مابعد جدیدیت کی پہچان ہی یہ بتائی۔ Incraduality towards modernity۔

لیوتار نے مہابیانیوں کو سمجھنے کی جو تھیوری پیش کی ہے اسے میٹا بیانیہ Metanarrative کا نام دیا ہے میٹا بیانیہ مہا بیانیے کے چار اوصاف کو بطور خاص نشان زد کرتا ہے: آفاقیت، کلیت، یوٹو پیا، اور اتھارٹی یعنی ہر مہا بیانیہ، انسانی تجربے کے آفاقی ہونے کا تصور رکھتا ہے، تجربے کے اجزاء کے بجائے تجربے کی کلیت میں یقین رکھتا ہے اور انسانی تجربات کے تسلسل یا تاریخ کا خوش آئند، یوٹو پیائی تصور رکھتا ہے، انسانی تاریخ کے سفر کو برابر ارتقاء کی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتا ہے، اسے اصطلاح میں تاریخ کا Telological تصور قرار دیا گیا ہے اور انسانی تجربے کے مستند اور مقتدر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ جدیدیت کے مہا بیانیے ان سب اوصاف کے حامل ہیں اور مابعد جدیدیت انہیں تنقید کا نشانہ بناتی ہے۔

جدیدیت کے مہابیانیے، سیاسی اغراض سے تہی نہیں تھے مثلاً تجربے کی آفاقیت میں یقین نے نو آبادیاتی پراجیکٹ کے استحکام میں مدد دی۔ انیسویں صدی میں برطانیہ وفرانس نے بالخصوص یورپی تہذیبی تجربے کو آفاقی تجربہ قرار دیا اور اسے پوری دنیا کے سامنے ماڈل تہذیبی تجربے کے طور پر پیش اور نافذ کرنے کی کوشش کی۔ اس طرح اپنے نو آبادیاتی مقاصد کی نہ صرف legitimacy قائم کرنے کی سعی کی، بلکہ نو آبادیاتی مقاصد حاصل بھی کیے نو آبادیاتی پراجیکٹ میں یہ حقیقت دبانے کی کوشش کی گئی کہ ہر انسانی تجربہ، خواہ وہ انفرادی تخلیقی تجربہ ہو یا اجتماعی ثقافتی تجربہ، اپنی مکانیت اور زمانیت رکھتا ہے، اس لئے ہر تجربہ مقامی ہوتا ہے، یورپ نے اپنے مقامی تجربے کو آفاقی بنا کر اس لئے پیش کیا کہ وہ سیاسی اور معاشی مفادات کی فصل کاٹ سکے۔ کتنی دل چسپ بات ہے کہ یورپ کے نو آبادیاتی نظام کی دُرونی حقیقت کا پردہ یورپی مفکروں نے ہی فاش کیا ہے جو لوگ مابعد جدیدیت کو نئے مغربی سرمایہ دارانہ نظام کی غیر مشروط حلیف قرار دیتے ہیں انہیں اس بات پر ضرور غور کرنا چاہئے مابعد جدیدیت اوّل یا پوسٹ ماڈرنیٹی میں بعض عناصر ایسے ضرور ہیں جو مغرب کے

معاشی اداروں کے استحکام میں معاون ہیں (جیسے ملٹی نیشنل کمپنیوں کی وضع کردہ عالمگیریت) مگر پوسٹ ماڈرن فکر میں بائیں بازو کی فکر کا حصہ زیادہ ہے۔

جدیدیت نے ''عقل کی خودمختاری'' کا مہابیانیہ بھی تشکیل دیا تھا نتیجتاً انسانی تجربے کے صرف ایک (عقلی) حصے کو آفاقی، کلی اور خوش آئندہ بنا کر پیش کیا اور انسانی تجربات کے دوسرے حصوں، جیسے مذہبی تجربہ، صوفیانہ تجربہ، استعارہ، علامت اور رسم سے عبارت تجربات کو حاشیے پر دھکیل دیا مابعد جدیدیت تمام انسانی تجربات کی موزونیت کو بحال کرتی ہے اور عقل کے واحد مستند و مقتدر ذریعہ علم ہونے کے دعوے کو چیلنج کرتی ہے انسانی تجربات کے تنوع کی بحالی، اس اعتبار سے خوش آئندہ ہے کہ کسی ایک تجربے کی اتھارٹی کا تصور مسخ ہوتا ہے مگر یہ خطرہ بھی موجود ہے کہ کہیں انسان کے پرانے توہمات لوٹ کر نہ آ جائیں، مابعد جدید عہد کا انسان کہیں قبل جدید عہد میں دوبارہ نہ پہنچ جائے، اس خطرے کا سدباب اس صورت میں ہوسکتا ہے کہ ہر تجربے کو خودشعوریت، کے عمل سے گزارا جائے، یعنی ہر تجربے کی نوعیت کو اس کے مکانی تناظر میں دیکھا جائے۔

فرد/ موضوع کی خودمختاری بھی جدیدیت کا مہابیانیہ تھا۔ فرد کی خودمختاری کا تصور، عقل کی خودمختاری کے تصور کا لازمی منطقی نتیجہ تھا۔ ڈیکارٹ کا مقولہ ''میں سوچتا ہوں، اس لئے میں ہوں'' بھی اسی کے پس منظر میں موجود ہے۔ فرد کی خودمختاری کے دو پہلو تھے ایک یہ کہ فرد (مابعد الطبیعاتی بندھن سے آزاد ہونے کے بعد) اپنی تقدیر کا فیصلہ خود کرسکتا ہے آسمانی بہشت و دوزخ کی طرف دیکھنے کے بجائے زمینی بہشت و دوزخ خود ''تخلیق'' کرسکتا ہے اپنی شناخت و معنویت کا تعین خود اپنی عقلی استعداد سے کرسکتا ہے دوسرا پہلو یہ تھا کہ فرد (اور عقل) مجرد ہے وہ اپنے ذہنی اعمال میں آزاد اور الگ تھلگ ہے فرد اپنی یا باہر کی تفہیم مجرد انداز میں کرتا ہے کوئی ''دوسرا'' اس عمل میں حائل نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ دوسرے کی موجودگی، خودمختاری کے تصور کو چیلنج کرتی ہے، تنہائی، دہشت، بے معنویت، بیگانگی اور بے چارگی کے تصورات نے اصلاً فرد کی خودمختاری سے جنم لیا ہے مابعد جدیدیت اسی مہابیانیے کو بھی مسترد کرتی ہے مابعد جدیدیت کسی بھی شئے، مظہر، نشان، عمل، واقعے کو آزاد، مجرد اور الگ تھلگ نہیں سمجھتی، ہر شئے رشتوں کے جال میں جکڑی ہے، لہٰذا فرد بھی خودمختار نہیں، فرد ایک سماجی تشکیل ہے، روایتی معنوں میں نہیں یعنی فرد کے سماجی تشکیل ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ سماج کا حصہ ہے دوسرے افراد سے جڑا ہے وغیرہ وغیرہ، بلکہ یہ کہ فرد سماج کے ثقافتی اور نشانیاتی نظام کی پیداوار ہے، فرد اپنے ذہنی عمل میں آزاد نہیں ہے، وہ ان کوڈز، کونشنز، ضابطوں میں سوچتا ہے، جنہیں اس نے ثقافت سے اور اپنے عہد کی Episte'me سے متعلقہ شعبہ علم کی پیراڈائم سے یا اپنے سماج کی

آئیڈیالوجی سے اخذ کیا ہوتا ہے اس لئے اس کی کوئی فکر یا تصور اس کا اپنا نہیں ہوتا۔ اپنی اصل میں ثقافتی ہوتا ہے وہ اپنی کوئی فردی شناخت نہیں رکھتا وہ اپنے سماج میں رائج مختلف تصورات کی تشکیل اور ان کا نمائندہ ہوتا ہے اسی طرح، اس کا علم بھی مجرد اور خود مختار نہیں ہوتا وہ بھی اپنے زمانے کی Episte'me یا پیراڈائم کی پیداوار ہوتا ہے۔ اسے مغربی فکر میں بنیادی موڑ سمجھا جانا چاہئے کہ اس سے Cogito یعنی ''میں'' کو تمام ادراک اور تجربے کی اساس قرار دینے کے چار صدیوں پرانے تصور کی نفی ہوتی ہے۔

اس طرح مابعد جدیدیت، ایک ایک کر کے جدیدیت کے مہابیانیوں کی گم شدگی کا اعلان کرتی ہے۔ (ہیرماس جدیدیت کے مہابیانیوں کے کارگر ہونے میں یقین رکھتا ہے وہ جدیدیت کے خاتمے کو تسلیم نہیں کرتا) اور مہابیانیوں کے مقابلے میں منی بیانیوں کو پیش کرتی ہے یعنی بیانیے کی موجودگی کو تسلیم کرتی ہے مابعد جدیدیت کا منی بیانیہ یہ تصورات رکھتا ہے:

☆ ...... ہر تجربہ مقامی ہے اپنے ہی تناظر میں قابلِ فہم اور قابل عمل ہے۔

☆ ...... کوئی نظریہ، تصور، علم حقیقی طور پر غیر جانب دار اور Value free نہیں ہے۔

☆ ...... تاریخ کا سفر لازماً آگے کی سمت نہیں ہوتا، تاریخ میں عدم تسلسل ہوتا ہے۔

☆ ...... دنیا میں ورلڈ ویوز، تصورات اور نظریات کی کثرت ہے۔

☆ ...... آفاقیت کا دعویٰ، اپنی اجارہ داری یا Hegemony قائم کرنے کی غرض سے ہوتا ہے۔

☆ ...... مطلق اتھارٹی کا کوئی وجود نہیں ہے طاقت کا کوئی ایک مرکز نہیں ہے بلکہ طاقت مختلف اور متعدد مراکز میں بٹی ہوئی اور منتشر ہے۔

☆ ...... کسی نظریے، نظام اقتدار، تصور یا ورلڈ ویو کو مرکزیت حاصل نہیں ہے۔

☆ ...... کوئی شئے آزاد، خود مختار نہیں ہے وہ دوسرے پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے یعنی بین العلومیت اور بین المتونیت۔

☆ ...... حاشیے پر موجود علوم، طبقات، اصناف، ثقافتیں اتنی ہی اہم ہیں جتنی مرکز میں موجود اہم ہیں۔

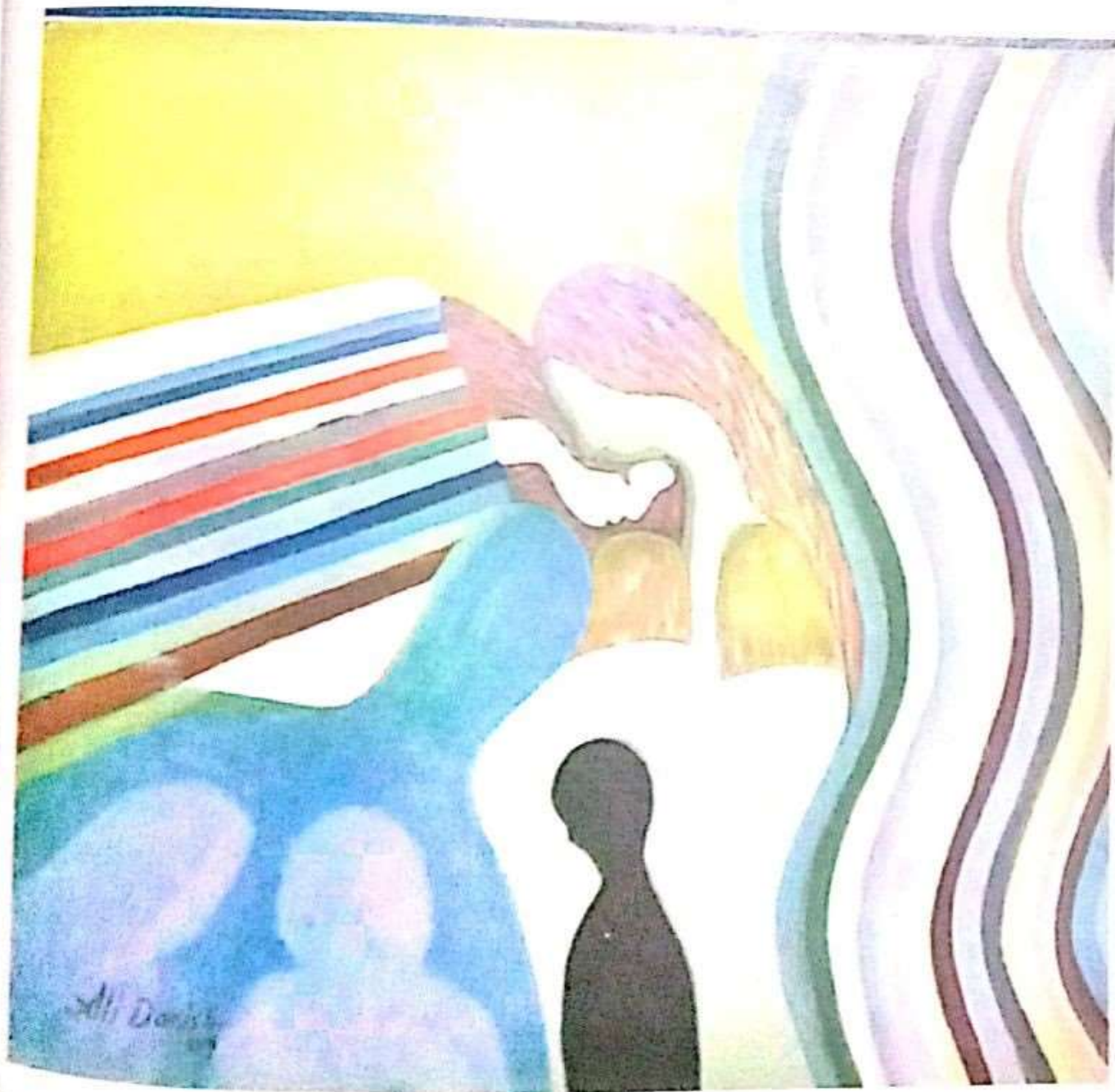
☆ ...... دنیا اور متن کی تعبیر کے کئی طریقے اور اس طرح کئی تعبیریں ممکن ہیں اور کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہے، کسی تعبیر کی قیمت پر اصرار، دراصل اس تعبیر کی اجارہ داری قائم کرنا ہے۔

☆ ...... آخری تجزیے میں ہر علم، تصور، قدر سماجی تشکیل ہے چونکہ سماجی تشکیل ہے اس لئے آئیڈیالوجیکل بھی ہے۔

منی بیانیے کے یہ (اور دوسرے) تصورات، مابعد جدیدیت کی ممکنہ تعریفیں بھی ہیں۔ ان

تعریفوں، سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ مابعد جدیدیت کا تعلق پوری سماجی اور انسانی صورتِ حال سے ہے۔ مابعد جدیدیت ہمیں انسانی تاریخ اور موجودہ عالمی صورتِ حال کی تفہیم کے کئی راستے بتاتی ہے چونکہ یہ کسی مظہر کو الگ تھلگ قرار نہیں دیتی، اس لئے ہمیں یہ زندگی، ثقافت اور تاریخ کے سب پہلوؤں کو سمجھنے کی تحریک دیتی ہے، کہ کسی ایک مظہر کی تفہیم، دیگر کی تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہے ادب اور آرٹ بھی ایک سماجی مظہر ہے اور دوسرے مظاہر سے جڑا ہے لہٰذا اب ادب کی تفہیم و تعبیر کلی انسانی صورتِ حال کی تفہیم کے تناظر میں ہی ممکن ہے۔

یہاں ایک سوال جائز طور پر اٹھایا جاسکتا ہے کہ اگر مابعد جدیدیت، ہر صورت حال اور فی نوی نن کو متفرق و منفرد قرار دیتی ہے اور انہیں اپنے تناظر کا پابند سمجھتی ہے تو پھر مابعد جدید فکر، جو اصلاً یورپی فکر ہے، دیگر خطوں کی صورتِ حال میں کیوں کر معاون ہوسکتی ہے؟ بہ ظاہر یہ سوال ٹھیک ٹھاک معقولیت رکھتا ہے مگر غور کریں تو یہ سوال علمیاتی کم اور سیاسی زیادہ ہے۔ یہ درست ہے کہ ہر صورت حال کا اپنا اور مقامی فریم ورک ہے مگر اس فریم ورک تک پہنچنے کے لئے مختلف علوم، نظریات اور زاویہ ہائے نظر سے استمداد ضروری ہے بالکل جیسے ادب کے مطالعے میں ہمیشہ سے ماورائے علوم و نظریات کو کام میں لایا جاتا رہا ہے ادب کی "مقامیت" تک رسائی کے لئے ورائے ادب یا "غیر مقامی علوم" سے استفادہ کئے بنا چارہ نہیں۔ مابعد جدیدیت میں تو اس نوع کے استفادے کو اصول کا درجہ حاصل ہوگیا ہے ایک علم کی سرحدیں دوسرے علم کے لئے کھل چکی ہیں اور بین العلومی مطالعات زور شور سے جاری ہیں۔ واضح رہے کہ علوم گڈمڈ نہیں ہورہے بلکہ ایک دوسرے کا دست و بازو بنے ہوئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایک علم کی مرکزیت اور اجارہ داری باقی نہیں رہی۔ ایسے ہی مابعد جدید فکر کو اپنی صورتِ حال کے لئے اجنبی اور غیر ضروری سمجھنا، سیاسی رویہ ہوسکتا ہے، ترقی یافتہ علوم اور فکر کے دروازے خود پر بند کرنا ہے ذرا سوچئے اگر ہم نے جدید رومانی، نفسیاتی، عمرانی، مارکسی، ہیئتی تنقید سے مدد نہ لی ہوتی تو اپنے کلاسیکی اور جدید ادب کا وہ فہم مرتب کرنے میں کامیاب ہوتے جو آج ہمارے اجتماعی ادبی شعور کا حصہ ہے؟

اگر جواب اثبات میں ہے تو پھر مابعد جدید مباحث سے بے اعتنائی کا کوئی جواز نہیں۔

مابعد جدیدیت کے چند تجریدی خدوخال

علی دانش

مابعد جدیدیت ایک فلاسفی ہے جو مغربی معاشرہ کی پیداوار ہے۔ ہمارے ہاں عصری ادبی تھیوری قدرے تاخیر سے متعارف ہوتی ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ہم ہر نئی آنے والی تھیوری کو ایک مؤدبانہ مرعوبیت کے ساتھ قبول کرلیا کرتے تھے لیکن اب ہمارے ہاں بھی ادبی تنقیدی شعور اس قدر ترقی پا چکا ہے کہ اسے اپنی معاشرتی صورتِ حال پر پرکھ سکتے ہیں۔ بلا شبہ اس شعور کی آبیاری میں ہمارے بزرگ ناقدین و مفکرین کے رتجگوں میں جلتا ہوا لہو اور جلاپا شامل ہے۔ لیکن ہم، اس کے محافظ اور انتقال کار، اب اس مرعوبانہ افسردگی سے اس جملے کو نہیں دہراتے جو کبھی کہا کرتے تھے کہ ''ہم مغربی معاشرہ کی اترن (ادبی تھیوری) پہنتے ہیں۔'' دوسرے لفظوں میں جہاں ہم اپنے معاشرتی اور تنقیدی شعور کو بروئے کار لا کر ردوقبول کے عمل سے گزرتے ہیں وہاں ہمیں اطلاقیت کے نئے تجربات سے بھی گزرنا چاہیے۔ اور اس سلسلے میں دیگر شعبوں کو بھی جدید تھیوری سے استفادیت کا موقع فراہم کرتے رہنا چاہیے۔ اس لئے بھی کہ یہ بین الاقوامی سطح پر ایک نیا ٹرینڈ ہے۔ اس طرح ہم ادبی سطح پر دیگر ممالک کے قریب آجائیں گے اور اس لئے بھی کہ اس طرح مطالعاتی شعور، زیادہ راسخ اور واضح سطح پر ابھر کر فن پارہ، تخلیق یا تخلیقی شعور کا پس منظر بننے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ زیرِ نظر مضمون اسی کاوش و تجربے کی ایک کڑی ہے۔ مابعد جدیدیت کا اطلاق ایک معاشرہ کے تقریباً سبھی شعبوں پر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ادب کے شعبہ (بلکہ لسانیات کے شعبہ) میں جب مابعد جدیدیت کا اطلاق کیا جاتا ہے تو اسے مابعد ساختیات یا پسِ ساختیات (Post Structuralism) کہا جاتا ہے۔ اس لئے اگرچہ میرے مضمون کا عنوان ''ما بعد جدیدیت کے چند تجریدی خدوخال'' ہے لیکن اگر ''پسِ

ساختیات کے چند تجریدی خدوخال" بھی کہا جائے تو بے جا نہیں ہوگا۔

ادب اور مصوری یا دیگر فنونِ لطیفہ بھی ایک دوسرے کے بہت حد تک قریب ہیں یا بہت سے نقطۂ ہائے اتصال رکھتے ہیں۔ زیرِ نظر پینٹنگ میں Post Modernism پر Abstract Art پر اطلاق کر کے اس نظریہ کی مختلف جہات کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کیوں کہ جس طرح علوم کو بین العلومیت کے سانچے سے گزارا جاتا ہے کہ علوم کے مابین اشتراکات بڑھیں اسی طرح فنون کو بھی ایک دوسرے کے قریب لایا جاسکتا ہے۔ یہاں ایک چھوٹا سا سوال یہ ہے کہ کیا میں فنون کے مابین اس اطلاقی جرأت کو بین الفنونیت کہنے کی جسارت کر سکتا ہوں؟ اگر اربابِ حرف ولفظ کے مزاجِ شاہاں پر گراں نہ گزرے تو۔۔۔

آیئے اب اس پینٹنگ کی طرف جو بہ ظاہر چار حصوں میں منقسم ہے۔ ایک میں آپ کو چند لائنیں مختلف رنگوں میں نظر آ رہی ہیں۔ یہ ایک انسانی کمر کے مشابہ ہے۔ جو کئی علامتی سطحات رکھے ہوئے ہے۔ دوسرے میں ایک عورت یا لڑکی ہے جس کا وجود Colour Emerald Green کی لائٹ صورت ہے۔ یہ رنگ مادہ وجذبہ تخلیق کی علامت ہے۔ لیکن ذرا غور کریں تو معلوم ہوگا کہ یہ تو چہرے کی اندرونی تہہ یا وجود کا رنگ ہے۔ عورت کے چہرے کے اوپر ایک اور رنگ بھی نظر آ رہا ہے۔ اور وہ ہے Viridian Colour یہ رنگ اکثر درختوں کے پتوں کا ہوتا ہے۔ گویا Viridian Colour وفور جذبہ تخلیق کی علامت ہے۔ لیکن اندر کا چہرہ کچھ اور ہے۔ جس سے ناظر بہ خوبی اصل معاملہ یا صورتِ حال کی تہہ تک پہنچ سکتا ہے۔ تیسرے حصے میں ایک مرد کا ہیولا نظر آئے گا۔ اس ہیولا کا رنگ Phthalocyanine Blue Colour اور Viridian کی آمیزش سے ترتیب پاتا ہے۔ Phthalocyanine Blue شدید محبت یا جنون کی علامت ہے۔ یعنی دوسرے لفظوں میں مرد کا ہیولا گہری تخلیقیت کے وفور اور جنون یا جنسیت کی علامت نظر آ رہا ہے۔ جس میں کچھ مزید ہیولے نظر آئیں گے یہ نسوانی ہیولے ہیں، اس پس منظر میں ان ہیولوں کا استعارہ کیا ہے؟ ادب کا سنجیدہ قاری یا فنِ مصوری کا شائق بہ خوبی سمجھ سکتا ہے۔ اور چوتھے حصہ میں بھی ایک عورت ہے۔ جس کا لباس مختلف خوش کن رنگوں سے مزین ہے۔ لیکن اس عورت اور مرد کے درمیان جو چھوٹا سا خلا ہے وہاں آپ کو ایک عورت کا پستان نظر آ رہا ہوگا۔ جو خوشی، آنند، مہا آنند اور لذتیت (Pleasure And Bliss) کی علامت ہے۔

آپ ذرا گہرائی میں اتریں تو یہ چاروں حصے تجریدی علامات کا درجہ رکھتے ہیں۔ اور ہر حصہ مزید جزویات میں منقسم ہوتا چلا جاتا ہے۔ گویا یہ تقسیم در تقسیم ہونے کا مرحلہ ہے۔ جو Post

Modernism کی تھیوری میں امتیازی حیثیت کا حامل ہے۔ یہ تقسیم زمانی سطح پر بھی ہے اور مکانی حدود پر بھی۔ دوسرے لفظوں میں دستِ زماں میں جرعہ

مئے کو قطرہ قطرہ کر کے پینا Postmodernist زیادہ باعثِ مسرت سمجھتا ہے۔ یعنی تقسیم در تقسیم کا مرحلہ ہی وہ کلیدی نکتہ ہے جو اس تھیوری کا مرکز و محور ہے۔ یہ الگ بات کہ مابعد جدیدی سکالر کے نزدیک وحدت سے گریز پائی ہی اس تھیوری کی حقیقی پہچان ہے۔ میرے خیال میں یہی وہ مقام ہے جہاں مشرق و مغرب کی فلاسفی کا ٹکراؤ زیادہ بھرپور انداز میں سامنے آتا ہے۔ ہمارے نزدیک تقسیم در تقسیم کا مرحلہ ایک وسیع پیمانے پر وحدت کا بٹا ہوا عکس ہے۔ جس طرح کرچی کرچی آئینہ میں عکس بے شمار ٹکڑوں میں وحدت کا بٹوارہ ہو جاتا ہے لیکن اس بٹوارے کے باوجود وحدت بھی موجود رہتی ہے۔ بٹوارہ ایک پر لطف منظر تو ضرور مہیا کرتا ہے۔ لیکن یہ Pleasure رفتہ رفتہ Bliss کی طرف مراجعت کرتا ہے۔ لیکن پھر ایک مقام وہ آتا ہے جہاں یہی لذتیت خودلذتیت میں بدل جاتی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں پر مابعد جدیدیت کی تھیوری معاشرتی سطح پر اپنی اکائیوں پر بیرونی روابط اور رجائیت کے دروازے بند کرتے کرتے انہیں لاتعلق معاشرتی اکائیوں میں تبدیل کر دیتی ہے۔ یوں ایک بے رحم یاسیت کا ظہور ہوتا ہے۔ (آپ اس حقیقت سے بہ خوبی آگاہ ہیں کہ مابعد جدیدیت معاشرتی اقدار سے برملا نظریاتی سطح پر دست کشی کا اعلان کر چکی ہے۔) یہی وجہ ہے کہ آپ دیکھتے ہیں کہ مشرق کی بہ نسبت مغرب میں خودکشی کی اموات کی شرح بہت زیادہ ہے۔ بہر کیف یہ معاشرتی تضاد، اور فلسفیانہ ارتداد و قبول معاشرتی صورتِ حال کی بدولت تھیوری کی سطح پر یہ دستور برقرار رہے گا۔

سب سے اہم اور مرکزی حصہ سبز رنگ میں ایک عورت کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے بالوں کا رنگ عہدِ شباب، زندگی کی لطف اندوزی سے بھرپور ہم آہنگی اور وجودیاتی سطح پر حسیاتی توانائیوں سے لبریزی کا استعارہ ہے۔ اس کے دونوں بازوؤں کی جگہ دو مزید نسوانی شخصیات نظر آ رہی ہیں جو ایک طرف تو اس امر کا اظہار ہے کہ ایک کردار بہ ظاہر ایک ہے لیکن بہ باطن اور بھی کردار ہیں جو مل کر ایک شخصیت کی نشو و نما کرتے ہیں۔ ان کرداروں کو ان سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اور ایسا کرنا بھی نہیں چاہیے کیونکہ ایسا کر کے ہم یقیناً ایک بھیانک ناانصافی کے مرتکب ہوں گے۔ ہم حقیقت سے بہت دور ہوتے چلے جائیں گے۔ کیوں کہ کوئی انسان معاشرے سے کٹ کر موجود نہیں ہے۔ لہٰذا اس کا انفراد ان معنوں میں انفراد نہیں ہے جیسا کہ ہم عام طور پر سمجھتے ہیں۔ اس لئے کہ وحدت انتشار میں بدل چکی ہے اور حقیقت انتشار کے زیادہ قریب ہے۔ اسی بنیاد پر بارتھ کہتا ہے:

"The Creation is read without its father's signature"

یہ تو مابعد جدیدیت کا مؤقف ہے۔ لیکن میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ جہاں مابعد جدیدی مفکر اس امر کا اعلان کرتا ہے کہ وحدت انتشار میں بدل چکی ہے۔ وہاں اس امر پر کیوں غور نہیں کرتا کہ انتشار بھی تو ایک وحدت میں سمٹ آیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لسانیاتی سطح پر بہ قول سوسیئر کہ لفظ کے اندر بہت سے معانی لفظ کی وحدت سے بخیہ گری کرتے ہیں۔ اور ان کے درمیان بہت حد تک تضادیاتی انسلاکات پائے جاتے ہیں۔ ان تضادیاتی انسلاکات کا دائرہ معنیاتی چناؤ کے ساتھ ساتھ وسیع تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ ہمیں اس سے کوئی انکار نہیں لیکن ہم کہتے ہیں کہ اس امر سے معنویت ہی کا انکار کس طرح لازم آتا ہے۔ اس لئے کہ جہاں لفظ دائرۂ معنویت میں تشریحاتی یا تفہیماتی سطح پر حقیقت سے گریز پائی اختیار کرتا ہے اور منفی لسانی پہلو میں اضافہ کا باعث بنتا ہے وہاں دائرہ معنویت کے بیچ لفظ کی معنیاتی سطحات میں بھی اضافہ کا باعث بنتا ہے۔ جسے مثبت لسانی پہلو کہا جاسکتا ہے۔ یعنی جہاں وحدت کے بیچ وسیع انتشار دریافت ہوا ہے وہاں انتشار کی وسعت بھی وحدت کی وسعت میں سمٹ آئی ہے۔

پینٹنگ میں Light Emerald green skin colour کی لڑکی ایک جوان معاشرتی اکائی ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ ازدواجی سطح پر جوڑے کی حیثیت رکھتی ہے؟ کیا یہ اکیلی گزرگاہِ حیات پر رواں ہے؟ اس کا جواب قاری یا ناظر نے خود تلاش کرنا ہے۔ کیوں کہ اس عورت (آنسہ یا محترمہ) کے بطن میں ایک مزید ہیولا نظر آرہا ہے۔ ایک لمحہ کے لئے لگتا ہے کہ یہ ایک بچہ ہے لیکن پھر ایک لمحہ کے لئے لگتا ہے کہ یہ ایک بچی ہے۔ اگر یہ بچہ ہے تو اس کے ایک معنی یہ ہوئے کہ یہ اس کے اندر کا خوف ہے۔ یعنی عورت اپنی ذات کے اندر نفسیاتی سطح پر مرد (مخالف جنس) سے انتہائی خوف زدہ ہے۔ لیکن اگر یہ بچی ہے۔ تو اس کی سیاہ رنگت گزرگاہِ حیات پر عورت کے اکیلے ہونے کی عکاسی کرتی ہے۔ ان معنوں میں اسے بداخلاقی اور ظالمانہ انسانی رویے کا اظہار کہا جاسکتا ہے یعنی یہ ایک Evil کا استعارہ بھی ہے۔ یاد رہے کہ مابعد جدیدیت اقداری انہدام کا نظریاتی سطح پر اعلان کرچکی ہے۔

پینٹنگ میں بائیں طرف انسانی ہیولا سے مطابقت و مشابہت کمر کا حصہ دکھایا گیا ہے۔ یہاں مختلف رنگوں سے بنی ہوئی لائنیں نظر آرہی ہیں۔ یہ لائنیں Curve ہیں اور اسی حالت میں متوازی بھی ہیں۔ دراصل یہ ٹیڑھا پن اور متوازیت، دونوں، اپنے اندر بہت سے مفاہیم رکھتی ہیں۔ اس "بہت سے" کی وضاحت کا زیادہ حق تو ناظر یا قاری کو حاصل ہے۔ لیکن ایک جہت کی وضاحت

میں بھی کرتا چلوں کہ (اس لئے کہ اکثر مصوروں کے بارے میں لوگ یہ تأثر لیتے ہیں کہ کم سخن ہوتے ہیں۔یعنی اپنے فن پارے کو زیادہ وضاحت سے بیان کرنے کی صلاحیت کی کمی کا شکار ہوتے ہیں۔) Curving جبلت کی علامت ہے اور متوازیت Sentiments کی۔یہ ہیجانات ابتدائی فطری عوامل کی عکاسی کرتے ہیں۔

جب کہ یہی ہیجانات جب دائیں طرف والے نسوانی عورت کے لباس کی طرف مراجعت کرتے ہیں تو ان رنگوں کی کیفیت اور مفہوم بدل جاتا ہے۔یہاں پر یہ Civilizational Dress کی صورت اختیار کر جاتے ہیں اور ہیجانات سے Emotions کا روپ دھار لیتے ہیں۔ یہاں رنگوں کی متوازیت اور کرونگ پوزیشن، تہذیبی دائرہ میں مختلف تفہیماتی کوڈز کی نشان دہی کرتے ہیں۔یاد رہے کہ مشہور مابعد جدیدی مفکر رولاں بارتھ نے اپنی کتاب S/Z میں پانچ کوڈز کا ذکر کیا ہے۔ ان میں تفہیماتی Hermeneutic ، معنیاتی (Semic)، علامتی (Symbolic)، عملی (Proairetic) اور ثقافتی (Cultural) کی نشاندہی کی ہے۔لیکن یہاں رنگوں کی تعداد پانچ سے زیادہ ہے۔ جو اس امر کا اظہار ہے کہ رموز (کوڈز) پانچ کی اس تعداد تک ہی محدود نہیں ہیں مزید بھی ہو سکتے ہیں۔ضروری نہیں کہ ہم بارتھ کو ہی حرفِ آخر سمجھیں۔ بلاشبہ اس نے بالزک کے ناول Sarrasine کے متن کی قرأت پر انہیں پانچ کوڈز کی مدد سے بہت سے درِ تفہیم وا کیئے ہیں لیکن ان کے علاوہ مثلاً نفسیاتی، معاشی، اخلاقی، اقداری، وغیرہ کی بھی گنجائش تو بہر حال موجود ہے۔

اس عورت کا چہرہ سفید ہے۔سکن کلر (Skin Colour) میں نہیں۔سکن کلر کی عدم موجودگی بھی ایک علامت ہے۔یعنی بارتھ کے نظریۂ افتراق یا نظریۂ التوا Theory of Difference کے مطابق لفظ کی عدم موجودگی سے بھی معنی خیزی کا عمل ظہور میں آ سکتا ہے۔اس لسانی تھیوری کا اطلاق جب تجریدی سطحات پر ہوا تو سکن کلر کی عدم موجودگی اس امر کا اظہار ہے کہ کردار اپنے اصل کو چھپا رہا ہے۔اس نے اپنے اصل تشخص (خواہش وجذب وخواب) کو ماحول ومحل وثقافت کی بھینٹ چڑھا دیا گیا ہے۔ یا دوسرے لفظوں میں چہرے کو تہذیب، رویے یا عادت کا میکانکی نقاب پہنایا گیا ہے۔اس نقاب کی سفیدی تہذیبی شعور، پاکیزگی، صفائی اور نفاست کی علامت ہے۔سفید رنگ میں ایک گیپ دکھایا گیا ہے جو عورت کے پستان کے مشابہ ہے۔یہ سفید رنگ میں ہے۔اور عورت کے پستان کے مشابہ ہے۔فنِ مصوری میں عورت کا پستان زندگی کی علامت تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بھی سکن کلر میں نہیں ہے۔گویا یہ زندگی کے تصور کے علاوہ بھی اپنے اندر کچھ معنی پوشیدہ

رکھتا ہے۔ جو اس فلسفیانہ مکتبہ فکر کی ایک مخصوص علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ یعنی یہ علامت ہے لذتیت، مہا آنند یا BLISS کی۔ BLISS مابعد جدیدت میں انتہائی اہم عنصر کی حیثیت کی حامل ہے۔ یہی وہ مقام ہے جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں کہ لذتیت خود لذتیت میں بدل جاتی ہے۔ اس مقام پر یہ فلسفہ انفرادیت کے ممکنہ ابعاد کو کھول کر اجتماعیت کے دروازے اس پر بند کر دیتا ہے۔

دونوں عورتوں کے درمیان میں ایک مرد کی پشت نظر آ رہی ہے۔ لیکن اس کی گزرگاہِ حیات میں بھی دو نسوانی کردار نظر آ رہے ہیں۔ گویا یہاں بھی وحدت ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے۔ یوں پورے فن پارے میں وحدت کی بخیہ گری نظر آ رہی ہے۔ لیکن اس کے باوجود بخیہ گری، وحدت کے اندر ہے۔ یعنی بات ایک ہی ہے اور اس کی تفہیم کے دو مختلف زاویے ہیں۔ ایک کو مغرب نے زیادہ اہمیت دی اور دوسرے کو مشرق نے۔ اس تفاوت کی وجہ دونوں معاشروں کی اپنی معاشرتی و ثقافتی صورتِ حال ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو دونوں صورتوں کے درمیان بھی خلا موجود ہے۔ اور جہاں تک میں سمجھتا ہوں کہ اگر اس خلا کو کم از کم کیا جائے تو تھیوری کی سطح پر مابعد جدیدیت کے نقوش زیادہ واضح طور پر ابھر سکیں گے اور ہم بہت جلد فکر و فلسفہ کے حوالے سے خاطر خواہ نتائج تک پہنچ سکیں گے یعنی اس طرح مغرب و مشرق اپنی تمام تر معاشرتی صورتِ حال کے اختلاف کے باوجود ایک دوسرے کے قریب آ جائیں گے۔ عصرِ حاضر کا یہ ایک اہم ترین تقاضا ہے۔

کتابیات:

Roland Barthes, S/Z (London 1975, Paris 1970)
Roland Parthes, The Pleasure of the text.
(Paris 1973, New York and London 1975-76)
Jaques Derrida, Writing and Difference
(1967 Eng. Tr. London 1978)

غالب اور تہذیبوں کا تصادم

آصف فرخی

شہر اور شاعر — ایک محلِ وقوع اور ایک زندگی کے شب و روز، مختلف محور (axis) پر قائم دو نقطے جن کو کوئی اتفاق یا حادثاتی قوّت ایک لکیر بن کر ملا دیتی ہے اور جب ایسا معاملہ گزرے تو ایک نئی شکل اُبھر کر سامنے آتی ہے، اِن دونوں کو ایک نئے زاویے سے پڑھنے کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہمارے سب سے زیادہ ایجاد پسند شاعر غالب کی زندگی میں، اگر سوانحی لحاظ اور ذہنی فضا کے خدوخال کے لحاظ سے دیکھا جائے تو شہر بس ایک ہی تھا — دلّی۔ وہی دلّی جس کی گلیاں چھوڑ کر جانا اِن کے لیے ایک امرِ محال تھا اور ۱۸۵۷ء کے معرکے میں انگریزوں کی فوجی کامیابی اور غلبے کے بعد جس کی تاراجی کا حال لکھ لکھ کر دوستوں کو سنانے اور اپنا وقت گزارنے کے دوران وہ نثر کے ایک مختلف — غیر رسمی انداز کے حامل اور شخصی احوال پر مبنی — اسلوب کو وضع کرتے گئے۔ لیکن غالب کا احوال صرف ایک شہر کا معاملہ نہیں۔ دلّی میں غالب کے معلوم و مخصوص اسلوبِ حیات میں ایک معنی خیز وقفہ اس سفر کے ذریعے سے آیا جس کے نتیجے میں وہ بنارس کے راستے کلکتے پہنچے اور وہاں ایک مدّت کے لیے قیام کیا۔ غالب کے جیسے تخلیقی مزاج کے لیے بھلا یہ کہاں ممکن تھا کہ وہ ایسی تبدیلی سے دوچار ہوں اور اِن کا ذہن اس سے دوررس اثرات قبول نہ کرے۔ ایک نئے شہر کا سامنا غالب کے لیے ایک انوکھی داستان بن گیا، اور غالب سے وابستہ ہر معاملے کی طرح ایک قفلِ ابجد یا چیستان، جس کے حروف ملا کر اسے کھولنے یا گرہ کشائی کرنے میں محقق اور نقّاد اس دن سے مصروف چلے آرہے ہیں — اہلِ تدبیر کی واماندگیاں۔

اپنی اس مسلسل اور نامختتم مشغولیت میں یہ محترم اہلِ تحقیق، تفصیلات کا طومار باندھنے اور بال کی

کھال نکالنے میں اس درجہ منہمک ہوجاتے ہیں کہ بعض مرتبہ بالکل سامنے کی بات سے نظر چوک جاتی ہے۔ غالب کے دلّی سے نکلنے اور کلکتہ جا پہنچنے کے ساتھ بھی یہی معاملہ نظر آتا ہے۔ اس سفر کے دوران غالب نے راستہ کون سا اختیار کیا اور سواری کون سی لی، زمین پر کتنے کوس طے کیے اور دریا سے کہاں سے گزرے، بنارس پہنچ کر کہاں اُترے اور کلکتہ میں ٹھکانا کہاں تلاش کیا، اس دوران کن لوگوں سے ملاقات رہی، کس سے تعلقات قائم ہوئے اور کس سے معرکہ آرائی ہوئی، پرانے شاعروں کے فارسی کلام میں کیا اغلاط تلاش کیں اور لغت کے مطابق ان کی اصل کیا ہے، کس کی مدح میں قصیدہ لکھا اور کس اہلکار کے سامنے درخواست گزار ہوئے ــــ وہ ہمیں اتنا کچھ بتاتے ہیں کہ ہمیں کچھ نہیں معلوم ہوتا۔ ایسی باتوں سے غالب کے سے تخلیقی ذہن کا معاملہ بھلا کہیں کھل سکتا ہے؟

بس اتنی ہی شکایت مجھے نام ور محقق اور ''ماہرِ غالبیات'' ڈاکٹر خلیق انجم سے ہے کہ غالب کے سفر کلکتہ پر اِن کی مفصل اور مُجوّزی و محنت سے لکھی جانے والی پوری کتاب کو پڑھ جائیے، آخر میں جو ہاتھ آتا ہے وہ تفصیلات کی تفصیلات، جزئیات در جزئیات، اس دوران غالب درمیان سے اُٹھ کر کہیں غائب ہوجاتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب موصوف کی تحقیق کی افادیت سے مجھے انکار نہیں، انہوں نے تمام تر معلوم حقائق ایک کتاب کے اندر سمیٹ لیے ہیں۔ اس طرح حوالہ جات کی فراہمی میں سہولت ہوجاتی ہے لیکن غالب کی تنقیدی تفہیم کے لیے بنیاد فراہم ہونے کے بجائے جو discourse قائم ہوتا ہے، وہ بے حد معمولی اور کم زور معلوم ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر، اس فارسی قطعے، ''اے کہ در بزمِ شہنشاہِ سخن رس گفتہ'' کو نقل کرنے کے بعد وہ لکھتے ہیں:

''غالب کی مشکل یہ ہے کہ وہ ایک عظیم فن کار ہیں لیکن اس پایے کے فن کار کا جو رویّہ زندگی کی طرف ہونا چاہیے، وہ اس سے محروم نہیں۔ عام طور پر عظیم فن کار ''شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا'' کی مجسّم تفسیر ہوتا ہے۔ وہ فن کو خونِ جگر سے سینچتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے اسے تمام مادّی ضرورتوں اور آسائشوں سے بے نیاز ہونا پڑتا ہے۔ غالب کا المیہ یہ ہے کہ ایک طرف اِن کا آدرش عظیم فن کی تخلیق ہے لیکن دوسری طرف ذوق کا سماجی وقار بھی اِن کے لیے ناقابلِ برداشت ہے ــــ''

زندگی کے بارے میں عظیم فن کار کے رویّے کی نشان دہی میں ڈاکٹر صاحب ایک نوع کی رومانوی خام خیالی کا شکار ہوئے ہیں کہ بڑا فن کار لازماً شیلے کے سے ''بے اثر فرشتے'' کی طرح فضاؤں میں پر پھڑپھڑاتا رہے گا، اس کے علاوہ اسے کچھ نہیں کرنا۔ فن کار کے روّیوں کے بارے میں کوئی بھی مفروضہ غالب کی مثال کے بعد جوں کا توں دُہرایا نہیں جاسکتا اور غالب کے رویّے کی

نشان دہی کے بعد اس میں تبدیلی ناگزیر ہو جاتی ہے کہ غالب سے رویّوں کی تشکیل ہو سکتی ہے نہ کہ رویّوں کے بارے میں پہلے سے طے شدہ تصور کی روشنی میں غالب کو عیب دار ٹھہرانے کا عمل۔ غالب کے تخلیقی ذہن اور ان کی سماجی طلب یا اعزاز کی خواہش کے درمیان تفاوت کو وہ پیراڈاکس کے طور پر بیان تو کر دیتے ہیں، لیکن حل نہیں کر سکتے۔ اس پورے قضیے میں ہم جس سے محروم ہو جاتے ہیں اور جو درمیان سے غائب ہو جاتا ہے، وہ غالب ہے۔ وہی غالب جس کے ایک قصیدے کا حوالہ بھی آگے چل کر وہ دیتے ہیں:

امروز من نظامی و خاقانیم بدہر
دہلی زمن بہ گنجہ و شرواں برابر است

بیسویں صدی کے مروّجہ علوم اور ادبی نظریات کی مدد سے غالب کے اس پیراڈاکس کو سمجھنے میں مدد لی جا سکتی تھی۔ لیکن ڈاکٹر صاحب اس عہد کے اسالیبِ خیال کی اصطلاحات استعمال کرتے بھی ہیں تو اس دور کی ادبی سماجیات سے لے کر، جو بجائے خود ابتذال کی علامت ہیں۔ مثال کے طور پر، وہ مشاعرے کا ذکر ''ادبی حربے'' کی حیثیت سے کرتے ہیں:

''مرزا افضل بیگ نے غالب کو عوام و خواص کی نظر میں کم علم ثابت کرنے کے لیے مشاعرے کا حربہ استعمال کیا۔''

اسی طرح ڈاکٹر صاحب کا بیانیہ، غالب کے لیے ناکافی اور ناقص بلکہ ناقابلِ قبول بن کر رہ جاتا ہے:

''مرزا افضل بیگ اور ان کے گروہ کے لوگوں نے غالب کو شعر و ادب کے نہیں بلکہ غنڈہ گردی کے میدان میں شکست دی۔''

اظہار کا یہ پیرایہ، ظاہر ہے کہ بہت پست ہے اور اس کی بنیاد پر تجزیہ بے سود۔ ڈاکٹر صاحب نے اتنا کام ضرور کیا ہے کہ غالب کے ادبی مناقشوں اور معرکہ آرائیوں کی فہرست مرتب کر دی ہے کہ کس سے اور کس بنیاد پر اختلاف ہوا اور اس اختلاف نے کیا شکل اختیار کی۔ یہ تفصیلات ایک حد تک دِل چسپ معلوم بھی ہوتی ہیں اور ان سے اس عہد کی ادبی فضا کے بارے میں ایک طرح کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن کلکتے کے سفر کے ضمن میں پنشن و خرچ کی عرضیوں اور مشاعروں کی سیاست اور مشاعروں کے معرکوں پر اتنا زورِ قلم صرف ہوا ہے کہ ہم یہ بات فراموش کر جاتے ہیں کہ غالب کا اصل ادبی معرکہ تو کلکتہ کے شہر سے ہوا۔

کلکتے کا شہر جس طور غالب کے لیے ماجرا بنا، اس کے خدوخال بلکہ bare bones بڑی حد تک معلوم ہیں۔ غالب اس شہر میں وارد ہوئے جسے بعد میں انہوں نے ''اقلیم ہفتم'' قرار دیا، کسی

''خاص جستجو اور زحمت گفتگو'' کے بغیر مکان تلاش کیا اور اس میں اُترے، شہر کا نظارہ کیا اور اس میں ''وطن کے مقابلے میں اپنے آپ کو بہت آزاد محسوس'' کیا، اپنے مقدمے کے سلسلے میں بعض اہم افراد سے تعلقات استوار کیے، انگریزوں کے رنگ ڈھنگ دیکھے، بہت اُمیدیں قائم کیں اور پھر ان امیدوں کو مٹتے ہوئے دیکھا، چکنی ڈلی پر قطعہ لکھ کر بدیہہ گوئی کا سکہ جمایا، فارسی گوئی کو شعار بنایا اور متقدمین کی غلطیوں کی نشان دہی کے ساتھ — غرض یہ کہ تخلیقی فعالیت و سرگرمی، رونق اور چہل پہل کا پورا سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ حالی نے ''یادگار غالب'' میں لکھا ہے کہ ''امیروں کے دھوکے میں دو پورے دو برس کلکتے میں رہے۔ مگر آخرکار نتیجہ ناکامی کے سوا کچھ نہ ہوا—''

لیکن سفر کے اس ظاہری مقصد میں ناکامی کے علاوہ اس پورے معاملے کا نتیجہ بہت کچھ نکلا، اتنا کہ غالب کے سوانح ہی نہیں، اِن کے تخلیقی کام میں بھی ایک نئی جہت کا اضافہ کیا اور ایک ایسا زاویہ فراہم کیا کہ جس سے اِن کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے— غالب کے مطالعے کا ایک اور امکان۔ دشتِ امکان میں ایک اور نقش جو کہیں اور سے نہیں، اس شہر سے اُبھرا۔ غالب کو شاعروں، ادیبوں، تخلیقی فن کاروں کی ایک پوری فہرست کا سرآغاز قرار دیا جاسکتا ہے جو کلکتے کے مسحور کن اور حیرت خیز شہر سے فیسینیٹ (Fascinate) ہوتے آئے ہیں اور جن کی داستان اپنے طور پر دلچسپی کا بہت سامان رکھتی ہے۔

ایسی کسی بھی فہرست میں نام بھی بہت آئیں گے اور حیرت کے مرحلے بھی۔ لیکن میں اس فہرست میں چارلز بودیلیئر کا نام ہرگز شامل نہ کروں گا۔ شمیم حنفی صاحب نے معاصر کلکتہ کے شعری منظرنامے ''شہرِ خوں آشام'' کے مقدمے میں بودیلیئر کو اسی شہر میں پایا ہے اور اِس کا سلسلہ غالب سے جوڑا ہے:

> ''انوکھا اتفاق ہے کہ اُردو کے سب سے بڑے شاعر کے سفرِ کلکتہ کے ٹھیک پندرہ برس بعد فرانس کا ایک آوارہ مزاج شاعر بھی لمبے، جاں گداز فاصلوں کو عبور کرتا ہوا کلکتہ پہنچا۔ غالب کا سفر ایک مادّی ضرورت کا نتیجہ تھا۔ بودلیئر کے سفر کی غایت نفسیاتی تھی— غالب کے لیے کلکتے کے کینوس پر مادّی کمال کے مظاہر سے شناسائی ایک نیا تجربہ تھی، پس وہ اس سے مسحور بھی ہوئے، مرعوب بھی۔ بودلیئر مادّی کمال میں پنہاں زوال کا رمز آشنا بھی تھا اور اس کا شکار بھی، پس مشرق کی پُراسرار سرزمین کے ایک شہر میں اس کی آمد اس کے لیے ایک دوسری قسم کا تجربہ بن گئی—''

مشرق کی پُراسرار زمین بھی افسانہ ہے اور انوکھا اتفاق بھی۔ اسی قسم کا افسانہ جیسے اسی شہر سے

غالب کی دِل چسپی کے گرد بُن دیا گیا اور اصل encounter کے اوپر ایک پردہ سا ڈال دیا۔ اس افسانے کا مآخذ دراصل میرا جی کا وہ مضمون ہے جو بودلیئر کے بارے میں انہوں نے ''مشرق و مغرب کے نغمے'' میں لکھا اور جس میں بہت خلاّقانہ انداز کے ساتھ موضوعِ گفتگو بننے والے شعراء کا مطالعہ کیا۔

''یہاں اس کا قیام ایک سال سے کچھ کم عرصے کے ہی رہا۔ ایک تو ویسے ہی کچی عمر میں ایسے دور دراز کے سفر سے عین ممکن تھا کہ اس کی طبیعت میں تبدیلی رونما ہوتی۔ دوسرے اس کے کلام سے، نیز اس کی عملی زندگی سے صاف ظاہر ہے کہ اس کے خام اور نابالغ ذہن پر سانولے سحرِ بنگالہ نے ایک خاص اثر کیا۔ کالی کے مندر کو بھی اس نے دیکھا ہوگا اور دیو مالا کے اس افسانے میں اذیّت پرستی کا جو فلسفہ پنہاں ہے اس کی پُراسرار اور مسحور کن ہیبت نے اس کے دِل میں صدیوں کی دبی ہوئی وحشی انسان کی طبعی تحریکوں کو از سرِ نو ایک اچھوتے انداز میں بیدار کر دیا ہوگا—''

یقیناً اس معاملے میں، میرا جی کا تخیل انہیں لے بھاگا ہے۔ وہ کسی بنیاد کے بغیر قیاس آرائی کر رہے ہیں اور اس پورے اقتباس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بودلیئر کے پردے میں وہ محض اپنی ''نفسیاتی غایت'' بیان کر رہے ہیں، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔

مارسل رف (Marcel Ruff) اور بعض دوسرے محققین کے پیہم اصرار کے باوجود (کہ بودلیئر کو بھی کئی ایک اپنے خلیق انجم میسّر ہیں)، یہ بات بڑی حد تک متعین ہو چکی ہے کہ بودلیئر کبھی کلکتہ آیا ہی نہیں۔ خاندان والوں کے دباؤ کے تحت وہ کلکتہ کے عازمِ بحری جہاز پر سوار ضرور ہوا مگر ماریشس تک آ کر واپس پلٹ گیا۔ اتنا ضرور ہوا کہ وہ کلکتہ پہنچنے اور ہندوستان و افریقہ کے دور افتادہ مقامات پر (پُراسرار مشرق!) سیر کے قصّے عمر بھر سناتا رہا، جس کی وجہ سے اس کے کئی دوست اس بات کو یقینی سمجھتے رہے۔ یہ افسانہ بھی اس شاعر کے گرد جمع ہو جانے والے اساطیر میں سے ایک ہے— جیسے بعد میں خود میرا جی کے گرد ایسے افسانے جمع ہو گئے کہ انہیں تقریباً ایک دیو مالائی کردار بنا کر رکھ دیا۔ جیسے بودلیئر کے لیے بُنا ہوا افسانہ سانپ بن کر خود اِن کے گرد لپٹ گیا اور اِن کی شاعری کے خدوخال کو دُھندلا کر رکھ دیا۔

بودلیئر کے کلکتہ آنے اور یہاں سے اثر قبول کرنے کے بارے میں، میں اینڈ اسٹارکی (Enid Starkie) کی کتاب ''بودلیئر'' (لندن، ۱۹۵۷ء) کے حوالے پر اکتفا کروں گا— جولین بارنز کے اس پُرتشدد حملے کے باوجود جو ایما بواری کی آنکھوں کے بدلتے ہوئے رنگ کے بیان

کے حوالے سے ان خاتون کی علمی استطاعت پر کیا گیا ہے ــــ کہ یہ بودیلیئر کی سوانح کا ایسا مفصل
مکمل بیان ہے جو علمی حوالوں پر قائم ہے اور اس افسانہ طراز شاعر کی سوانح کو افسانہ نہیں بننے دیتا
غالب اس معاملے میں بودیلیئر سے ہٹے رہے کہ وہ کلکتے تک جا پہنچے مگر ایسے سوانح نگار اور محقق کم ہ
حاصل کر پائے۔ بودیلیئر نے بعد میں جو قصّے سنائے ان کو اسٹار کی نے رومانوی قرار دیا ہے اور اس
مقامی رنگ سے مملو جو انیسویں صدی کے فرانسیسی شاعروں کو دِل سے مرغوب تھا:

This is romantically described, with the local colour dear to the hearts of the French Poets of the nineteenth century. The only objection to the story is that it is certainly untrue, that Baudelaire did not go to India, and went no nearer to Africa than Mauritius and Reunion. He had, however, a talent for description, for evoking lands which he had only see in imagination, and the fact that he found and andrence ready to appreciate his gifts, only added to the zest of his excitement and spurned him on to further efforts. When he had told the story several times he could no longer separate what was true from what was fictions, and he Later never remembered that he had not, in reality, gone to Calcutta."

معلوم حقائق کے خلاصے اور شاعر کی دانستہ افسانہ طرازی کی نفسی توجیہہ کے بعد شک و شبے
گنجائش کم ہی رہ جاتی ہے۔ غالب کے معاملے میں افسوس کا مقام یہ ہے کہ وہ تاعمر کلکتے کے اد
معرکوں کے بارے میں جس انداز سے ذکر کرتے رہے، اس کی تاویل محض سرسری سے آگے نہیں
بڑھنے پائی۔ ڈاکٹر خلیق انجم نے محولہ بالا کتاب میں لکھا ہے کہ:

''ان معاملات نے غالب کی ان کی لے کو اتنا تیز کر دیا کہ غالب نے اپنے بعض مربیّوں
اور دوستوں کے نام خطوط میں اس ادبی معرکے کے سلسلے میں جو واقعات بیان کیے ہیں
ان میں غم و غصّے کی وجہ سے کہیں تو غالب کی یادداشت نے دھوکا دیا ہے، کہیں غالب نے
مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے اور کہیں اپنی انا کی وجہ سے حقیقت سے روگردانی کرتے
ہوئے بے بنیاد اور بے اصل باتیں کہیں ہیں ــــ''

لیکن اس کے باوجود، ہم اس معاملے کو سمجھنے کے نزدیک بھی نہیں پہنچ پاتے کہ غالب جو طرزِ عمل
اختیار کر رہے ہیں، وہ آخر ایسا کیوں کر رہے ہیں اور جو کچھ کر رہے ہیں، وہ کیا کر رہے ہیں۔ کسی بھی
دوسرے شاعر اور خاص طور پر انیسویں صدی کے غزل گو اُردو شاعر کے مقابلے میں ہم ایسے سوالات
اور مطالبے صرف غالب کے ضمن میں ہی کر سکتے ہیں۔ میر تو قیامت کے دن شاعری کے جرم میں
اپنے سر پر اپنے ہی دیوان کی مار کھانے کے لیے تیار ہو گئے مگر اِن کا یہ بیان بھی اِن کے دیوان ہی کا
حصّہ ہے۔ میر اگر کہیں شخصیت معلوم ہوتے ہیں تو کسی حد تک ''آبِ حیات'' میں، لیکن یہ اعجاز محمد
حسین آزاد کے بیاں کا ہے۔ مگر آزاد کا سحر غالب کے معاملے میں پھیکا پڑنے لگتا ہے۔ دوسرے
شاعروں سے کہیں بڑھ کر غالب ہمارے لیے ایک شخص اور ایک فرد ہیں، شخص بطور شاعر، غالب بطور
شخصیت ــــ (اور اس افسانے کی تخلیق کا سہرا ''یادگارِ غالب'' کے مصنف، مولانا حالی کے سر جاتا
ہے۔) اور ایک اسطور بن جانے کے معاملے میں وہ بودیلیئر کے ہم نصیب ہیں۔[1]
ڈبلیو۔ ایچ آڈن نے بعد میں جو مذہبی تاویلات کی ہیں (بودیلیئر سے بھی کہنے کو جی چاہتا ہے
کہ تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا) اِن کے باوجود، وہ اپنے بعد آنے والے بعض شاعروں کی
زبان میں poete maudit تھا، اور یہ ترکیب میراجی کے لیے بھی عین مناسب ٹھہرتی ہے ــــ
غالب کے لیے بالکل نہیں کہ اِن کا اپنے اوپر سے اعتبار نہیں اُٹھتا اور نہ اپنے بارے میں ایسے شکوک و
شبہات سر اُٹھاتے ہیں کہ اُداسی، ذہنی پراگندگی اور دیوانگی کے سائے قریب سے گزرنے لگیں۔ غالب
کلکتے میں ادبی معرکہ آرائی پر اُترتے ہیں تو اپنی تمام تر برتری کے زعم کے ساتھ، حالاں کہ محققین ثابت
کر ہی چکے ہیں کہ اِن کی فارسی دانی اِن کے اس احساسِ تفاخر سے چار ہاتھ پیچھے ہی ہے۔

پال ورلین اور بعد کے دوسرے شاعروں نے جہاں بودیلیئر کے لیے اس کی زبوں حالی کے
حساب سے نام تراشا، وہاں ورلین کے دوست راں بو نے، جسے بودیلیئر کے فوراً بعد کا سب سے اہم
شاعر قرار دیا جا سکتا ہے، اسے ایک حقیقی Seer، شہنشاہِ شاعراں، سچ مچ کا خداوند ٹھہرا کر خراجِ تحسین
پیش کیا۔ راں بو کے نزدیک بودیلیئر اس کا نظارہ کر سکتا ہے جو دکھائی نہیں دیتا اور وہ سُن لیتا ہے جو
سنائی نہیں دیتا۔ یہ بات بھی اس لیے قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے کہ راں بو یہ سمجھتا تھا کہ شاعر کا اصل
منصب ایک ایسی زبان کی تلاش ہے جو ماورائی اقلیم کی اِن جھلکیوں کو منتقل کر سکے جو شاعر نے خود بھی

---

[1] بودیلیئر کے انگریزی تراجم کے انتخاب کے مرتبین کیرل کلارک اور رابرٹ سائگو نے ایک مقدمے میں لکھا
ہے کہ آج بودیلیئر کے نام کا مطلب سب سے پہلے ہے ایک خاص شخص۔ اس مفید مقدمے کے بعض تنقیدی
حوالوں سے زیرِ نظر تحریر میں مدد لی گئی ہے۔

دیکھی ہیں۔ زبان کا یہ امکان غالب کے ہاں بار بار سامنے آتا ہے اور اِن سے انوکھی پیکر تراشی و استعارہ سازی کرواتا ہے کہ متضاد کیفیات ایک دوسرے میں مدغم ہونے، کسی دوسری کیفیت کے ذریعے بیان ہونے لگتی ہیں۔ راں بو کے الفاظ میں غالب ایسے ہی Seer ہیں۔

مماثلت اور امتیاز کے یوں تو کئی دائرے کھینچے جاسکتے ہیں مگر اِن کا مرکز مزید کسی طور کلکتہ نہیں ٹھہر سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ بودیلیئر جدید معنوں میں شہر کا شاعر ہے، رومانوی اسلوب کا آخری بڑا شاعر جس کے ہاں ساتھ ساتھ جدید شہر کے ویرانے میں نیستی منہ پھاڑے نظر آتی ہے۔ بودیلیئر کے پیرس ''یادوں، خوابوں اور بھوتوں کا مسکن'' قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اس کے ہاں شہری استعاروں کی عمدہ تشریح ٹی ایس ایلیٹ نے بیان کی ہے، جو اس واسطے بھی اہم ہے کہ ایلیٹ نے ''ویسٹ لینڈ'' میں خالی اور بھیانک شہر کے بیان کے لئے بودیلیئر کے طریقۂ کار سے استفادہ کیا تھا۔ ایلیٹ کے مطابق:

It is ... not merely in the use of imagery of the sordid life of a great metropolis, but in the elevation of such imagery to the first intensity... presenting it as it is, and yet making it represent something much more than itself ... that Baudelarie has created a mode of release and expression for other man..."

بودیلیئر کے اس مخصوص طریقے کی تشریح وہ یوں کرتا ہے کہ یہ غلیظ حقیقت پسندی Realistic اور Phantasmagoric کے درمیان اتصال کا امکان ہے۔ یہ امکان ظاہر ہے کہ غالب سے بہت دور ہے جو کلکتے کو واقعیت پسند اسلوب میں نہیں بلکہ اپنے زمانے کی روش کے مطابق، استعاروں اور تلمیحوں کے ذریعے بیان کرتے رہے۔ خطوط نویسی کی وجہ سے انتظار حسین نے غالب کو اُردو ناول کا پیش رو قرار دیا ہے مگر غالب کے سامنے نہ تو یوروپ کے واقعیت پسندی والے ناول کی مثالیں تھیں اور نہ تخیل اس طرح کا تھا جسے اب Sociological Imagination کہا جانے لگا، جس کی ایک ابتدائی کارفرمائی ان ہی کے شہر میں کچھ عرصہ بعد نذیر احمد کی نثر میں نظر آنے والی تھی۔ لیکن یہ سب قصّے غالب کے بعد کے تھے اور یہ گلشن ان کے لیے ناآفریدہ ہی رہا۔ اس کے باوجود غالب کی نغمہ سنجی میں گرمیِ نشاطِ تصور عجیب انداز سے جلوہ فرما نظر آتی ہے۔

بودیلیئر کے برعکس، بیسویں صدی کا ایک شاعر سچ مچ کلکتہ پہنچ گیا اور ایک مدت تک اس شہر میں قیام پذیر رہا۔ یہ ہے امریکا کا آزاد رو اور آزاد خیال شاعر ایلن گنز برگ (Allen Ginsberg) جو

مادیت پرستی کے عروج میں پنہاں زوال کا کہیں زیادہ نادر آہنگ اور واشگاف اظہار کرنے والا شاعر رہا ہے۔ ۱۹۶۲-۶۳ء کے دوران ہندوستان میں قیام کا احوال اس نے نظموں کے علاوہ ایک مسلسل تحریر میں بھی کیا جو نظم بھی ہے، روزنامچہ بھی، تاثرات کا اظہار بھی اور متفرق یادداشتوں کے نثر پارے بھی، جو Indian Journals کے نام سے ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی۔ ایلن گنز برگ نے کلکتے کو ایک اور ہی عالم میں دیکھا لیکن اس شہر کے ساتھ ساتھ وہ شاعری کی ایک ماورائی کیفیت کے قریب بھی پہنچ رہا تھا۔ ۸ جولائی ۱۹۶۲ء میں اس نے اپنی ڈائری میں لکھا:

> Poety xx Century like all arts and sciences is devolving into examination- experiment on the very material of which it's made. They say "an examination of language itself" to express this turnabout from photographic objectivity to subjuective- abstract composition of words' a la Burroughs.

ذہن جب پیمانہ بنتا ہے تو آپ ہی اپنی پیمائش میں مشغول ہو جاتا ہے۔ ولیم بروز کا انداز تو دور کی بات ہے۔ لیکن تحریر میں داخلی اور تجریدی انداز کا بڑھتا ہوا غلبہ اور زبان کے جس بدلتے ہوئے موڑ کی نشان دہی گنز برگ نے کی ہے، اس نقطۂ نظر سے غالب کے ہاں زبان کے استعمال اور اس کے اندر برپا ہونے والی تبدیلیوں کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ غالب کے ہاں یہ کیفیات کلاسیکی شعریات کی حدود و شرائط کی پابند ہونے کے باوجود، جامد نہیں رہتیں۔ ان کی تہہ میں ایک اضطراب سا برپا رہتا ہے اور تخیل کو مزید وسیع کرنے کی بے محابا آرزو۔

غالب کے استعارہ سازی و پیکر تراشی میں گنز برگ کے معاصرین کے لیے کس قدر دلکشی موجود ہے، اس کا اندازہ ان تراجم رغالب پر مبنی ''نظموں'' سے لگایا جا سکتا ہے جو اعجاز احمد کی معیت میں ممتاز جدید امریکی شاعروں نے کیے تھے اور جن میں غالب اگر اور کچھ نہیں تو پہلے بیٹ نک Beatnik شاعر معلوم ہونے لگتے ہیں۔

غالب کے لیے کلکتہ اور تضادات کا ایک اور حوالہ گنٹر گراس بھی بن سکتا ہے جس نے بھی اس شہر میں ایک مخصوص عرصہ گزارا اور اس کا احوال رقم کیا۔ گنٹر گراس واقعیت پسندی کے شکنجے میں جکڑا ہوا ناول نگار نہیں بلکہ اسے تو طلسمی واقعیت نگاری کا پیش رو قرار دیا جاتا رہا ہے۔ گراس کے سامنے بھی کلکتہ بعید از فہم تجریدی کیفیات کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے، لیکن اس کے علاوہ خود ایک بہت بڑی

حقیقت جو ''غلیظ'' بھی ہے اور ''واقعی'' بھی، جہاں یوروپ سے آیا ہوا ناول [illegible]
تضادات کو دیکھ سکتا ہے اور مختلف معاشروں میں فرق کو براہِ راست اپنا موضوع بنانے کے بجائے
اپنے نقطۂ نظر اور اسلوب کے اندر سمو لیتا ہے۔ ایک شہر سے دوسرے شہر جا کر دو مختلف معاشرتوں کے
فرق کو اپنے موضوع کا حصہ اور اپنے نقطۂ نظر کا جزو بنا لینے کا یہ انداز غالب کے ہاں بھی موجود ہے۔
اسی لیے اِن کے ہاں تہذیبوں میں تبدیلی کا احساس تو ہے مگر وہ تہذیبوں کے تصادم کی طرف جاتے
ہوئے نظر نہیں آتے۔ یا پھر یوں کہنا چاہیے کہ وہ اس مقام تک ضرور پہنچ جاتے ہیں، جس کی تعریف
بعض تجزیہ نویسوں نے ایسے تصادم کے طور پر کی ہے۔

غالب کے سفرِ کلکتہ کو کسی زاویے سے دیکھا جائے، اس کے نتائج بہت دور رس ثابت ہوئے۔
اسی لیے اس کا معاملہ ہمارے دوسرے کلاسیکی شعراء کے اختیار کردہ سفر سے یکسر مختلف ہوں۔ میر نے
دلّی کو چھوڑا اور لکھنؤ گئے، جس کے اثرات میر کے آخری دواوین میں بھی موجود ہیں اور پھر میر نے
لکھنؤ کے اہم اور نمائندہ شعراء پر اتنا گہرا اثر ڈالا کہ لکھنؤ کے دبستان اور دلّی کے دبستان کی تقسیم، ادبی
سے زیادہ سیاسی معلوم ہوتی ہے۔ اس سے زیادہ طویل سفر داغ نے طے کیا جو دلّی سے نکل کر حیدرآباد
دَکن پہنچے اور انہیں احساس ہوا کہ ہندوستان میں رہتے ہوئے بھی ہندوستان سے دور ہیں۔ لیکن
غالب کے سفر کے مُضمرات کہیں زیادہ وسیع ہیں۔ اس سفر کے نتیجے میں واقع ہونے والی تبدیلیوں کے
سب سے زیادہ واضح آثار خود غالب کی تخلیقی شخصیت کے اندر موجود ہیں اور جس کی شہادتیں، ان کے
لسانی اور شعری رویّے میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس حوالے سے اگر اِن کے اس دور کے کلام، خاص
طور پر فارسی کلام کا مطالعہ کیا جائے تو غالب کے اس رویّے اور غالب کی مجموعی شخصیت کے بارے
میں بہت معنی خیز معلومات حاصل ہوں گی۔ لیکن ہمارے محققین نے اس تمام احوال کی سطح تک اپنے
آپ کو محدود کر رکھا ہے۔ وہ اِن آثار کی فہرست تو تیار کر لیتے ہیں مگر اِن کا تجزیہ کرنے کے جوکھم میں
اپنے آپ کو نہیں ڈالتے۔ اِن کا مطالعہ ناقص سہی، ایک لحاظ سے بہت غنیمت ہے کہ اس امتحان میں
محقق حضرات اپنے آپ کو نہیں بلکہ غالب ہی کو ڈال دیتے، اور یہ سوال پھر بھی دھرے کا دھرا رہ
جاتا کہ کلکتے میں آخر ایسا ہوا کیا تھا؟

بیش تر نقادوں نے اس سوال کا جواب بڑی سہولت کے ساتھ دے دیا ہے۔ اپنی بے حد مف[illegible]
اور تازہ خیالی سے عبارت کتاب میں پروفیسر نتالیا پری گارینا نے، اس مشہور قطعے کے حوالے سے [illegible]
غالب نے کلکتے میں لکھا تھا، یہ کہا ہے کہ ''غالب کے اس قطعے میں ہمارے سامنے نئے زمانے [illegible]
انسان اُبھرتا ہے—'' لیکن انہوں نے اس کی زیادہ وضاحت کی ضرورت محسوس نہیں کی کہ اس انسان [illegible]

کے زمانے کے نقوش کیا ہیں اور خود اس کے اپنے خد و خال کیسے ہیں، یہ مختلف کس طور پر ہے۔ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کی ضرورت اس لیے بھی پیدا ہوتی ہے کہ ہمارے کلاسیکی شاعروں سے قدرے مختلف، غالب کے کلام اور خطوط سے مترشح ہے کہ ان کے مطمح نظر میں انسان کے بارے میں ایک واضح شعور موجود ہے اور وہ اس سے اکثر کام لیتے ہیں۔ غالب کا یہ انسان کہاں سے آیا تھا اور اس کا حدود اربع کیا تھا، اس سلسلے میں خلیق انجم سے زیادہ توقعات کے ساتھ میں پروفیسر ممتاز حسین کی طرف رجوع کرتا ہوں کہ انہوں نے غالب کے ضمن میں تاریخی شعور پر بہت زور دیا ہے اور اپنی کتاب کے پہلے ہی حصے میں ''تاریخ کی رزم گاہ میں غالب کا مؤقف'' یوں پیش کیا ہے گویا غالب سلطانی گواہ بن کر عدالت میں حاضر ہو گئے ہوں۔

اس سفر کے نتیجے میں آنے والی تبدیلیوں کی طرف ممتاز حسین نے اشارہ کیا ہے:

''یہ جو کم زوری اپنے مشاہدات اور محسوسات کو شعر کی بنیاد نہ بنانے کی تھی وہ سفر کلکتہ کے بعد ختم ہو جاتی ہے، بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ دوران سفر ہی میں ختم ہو جاتی ہے —''

اس سفر سے ''وجدان میں تبدیلی'' کا ذکر کر کے پروفیسر صاحب مرحوم نے دو منزلوں کا حوالہ دیا ہے اور اس شعر کو خاص اہمیت کا حامل قرار دیا ہے:

دلم در کعبہ از تنگی گرفت آوارۂ خواہم
کہ با من وسعتِ بت خانہ ہائے ہند و چیں گوید

لیکن وہ شعر کو دہرا کر رہ جاتے ہیں اور ان غزلوں کی تہہ میں اُتر کر ان کے لفظیات و معنی سے اپنے تصورات کو برآمد کرنے کے بجائے پھر کلیّہ سازی کی طرف آ جاتے ہیں، جس کا انداز عمومی رہتا ہے:

''اس وسعتِ قلب و نظر کے بعد ہی اِن کے قدم زمین پر ٹکتے ہیں اور وہ اپنے گرد و پیش کی زندگی کے تصادم اور کش مکش کو اس کے تاریخی روپ میں دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ شاعر محض رہنے کے بجائے کچھ ہوش و خرد کی بھی باتیں کرتے ہیں اور اب صرف خیالِ محض کی وادی کی سیر نہیں کرتے ہیں —''

اس سے پہلے کہ آپ چونکیں اور پوچھیں کہ یہ کیسے ہوا، تجزیہ آگے بڑھ جاتا ہے۔ شاید غالب نے اپنے ایسے ہی نقادوں کے لیے کہا تھا...... مری ہی رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے۔ ممتاز حسین نے اس دور کا ایک طویل سیاسی و سماجی تجزیہ قلم بند کیا ہے اور اس کا تعلق غالب سے قائم کر دیا ہے:

''ہم نے جو تاریخی پس منظر پیش کیا ہے اس کی کش مکش اقدار کی دُنیا میں غالب کے کلام میں مختلف جگہوں میں نظر آتی ہے:

ایماں مجھے رد کے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

لیکن یہاں مدنظر اقدار کی کشمکش نہیں ہے جس کا اس صورتِ حال میں پیدا ہونا لازمی تھا بلکہ اِن کی وہ دیدہ وری ہے جس سے کہ وہ اپنی ہم عصر تاریخ کے بنیادی تضادات کو سمجھنے اور اسی کے ترقّی پذیر پہلوؤں کو اُبھارنے میں کامیاب رہے—''

مگر یہ تضاد کا بیان/بیان کا تضاد اور کامیابی، غالب سے زیادہ فاضل نقاد کی ہے۔ اسی کتاب میں آگے چل کر وہ کہتے ہیں:

''غالب نے فطرت کے اسی ابدی قانونِ تغیر کے تحت اس سماجی تغیر کو قبول کیا تھا جو برصغیر کی تاریخ میں پہلا سماجی انقلاب تھا اور پوری انسانیت کی آزادی کے لیے ضروری تھا۔ اس سے پہلے، برصغیر کے لوگوں کی سماجی زندگی کی کوئی تاریخ ہی نہ تھی۔ تاریخ تغیر سے ہے، اِن کی سماجی زندگی میں صدیوں سے کوئی تغیر آیا ہی نہ تھا—''

بات غالب سے بہت دور نکل جاتی ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ پروفیسر صاحب مرحوم، تاریخ کے انجام رسیدہ ہونے کا اعلان کرنے والے آج کے فوکویاما کا کوئی معکوس نقشِ اوّل ہیں جو شدّت کے ساتھ انکار کر رہا ہے کہ تاریخ کی کوئی ابتداء بھی تھی— وہ تاریخ اور تغیر سے سرے سے انکار ہی اس لیے کر رہے ہیں کہ اِن کا تاریخ کا تصور اس قابل ہے کہ اس کی بابت سوال اُٹھایا جائے۔ پروفیسر صاحب موصوف نے دعویٰ کیا ہے کہ ''انگریزوں نے ہمیں بہت سے ایسے تصورات سے آشنا کیا جن کے عمل پذیر ہوئے بغیر زندگی بے معنی رہتی—'' اور اس تصور کی تائید میں وہ غالب کو کھڑا کر دیتے ہیں۔ مارکس سے ماخوذ اس تصور میں انگریزی اقتدار کو جدّت و ترقّی کے لیے لازمی طور پر ہم معنی سمجھ لیا گیا ہے، جو قریب کے بعض ممالک کی تاریخ کے ابتدائی مطالعے کو بھی نہیں سہار سکتا۔ مثلاً، ایران اور جاپان میں ترقّی اور جدیدیت، انگریزی اقتدار کے بغیر قائم ہوئی اور اس کی گواہی کا بوجھ اُٹھانے کے لیے کوئی غالب نہیں آیا۔ کتنا غنیمت ہے کہ غالب کے ناقدین کی سادہ بیانی سے خود غالب محفوظ ہیں۔

غالب کی تاریخ کی جس رزم گاہ میں ممتاز حسین نے کھڑا کر دیا ہے، اس میں وہ نہ تو اس خود ساختہ گواہی کی حقیقت و واقعیت کے بارے میں سوال کرتے ہیں اور نہ غالب کی وہاں اس طور موجودگی پر۔ وہ غالب کے کلاہِ پاپاخ میں سے نیم پختہ اور پہلے سے استعمال شدہ مارکسی تجزیے برآمد کیے جاتے ہیں، یہ سوچے سمجھے بغیر کہ وہ اُلٹا ثابت کیا کر رہے ہیں۔ انگریزی اقتدار کو ترقّی و تغیر سے

مساوی ثابت کر کے وہ اس نو آبادیاتی غلبے کا جواز پیش کرنے والے apologist معلوم ہوتے لگتے ہیں۔ شاید انہیں اس بات کا اندازہ بھی نہیں تھا کہ ان کا نقطۂ نظر مارکسی فکر کے اعتبار سے بھی روایتی بلکہ دقیانوسی قرار دیا جاسکتا ہے اور مارکس کی محض چند تحریروں کے سطحی مطالعے پر مبنی۔ اعجاز احمد نے اپنے مفصل مضمون Imperialism and Progress میں اس بارے میں تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے کہ مارکس نے نہ تو نو آبادتی نظام کے بارے میں مدلل و باضابطہ تحریریں لکھیں اور اس کے چند ایک صحافیانہ مضامین سے ایک عالم گیر نظریہ اخذ کرلینا زیادتی ہے۔ بلکہ وہ اس موضوع کے حوالے سے مارکس اور اینگلز کے خیالات میں تبدیلی اور ایک نوع کے ارتقاء کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جس کا منتہا یہ ہے کہ یوروپی نو آبادیاتی نظام کو وہ ''خون جاری ہونے کا عمل'' (bleeding process) قرار دیتا ہے۔ مارکس کی تحریروں میں موجود ''مغربی تہذیب'' اور ''ایشیائی بربریت'' کے فقروں کے پس پشت ''یوروپ مرکزی لغات و لفظیات'' کو بھی پہچان لینا چاہیے۔ ہمارے بیش تر ترقی پسند نقادوں کی طرح یہاں بھی ''دیے گئے خیالات'' کی بازگشت اور غیر تنقیدی مطالعے کے تحت، غالب کو ترقی کی نام پر نو آبادیاتی غلبہ قائم کرنے والی سیاسی و عسکری طاقت کے دفاع و جواز میں اس طرح کھڑا کر دیا گیا جیسے وہ ایک تہذیب — جس سے ممتاز حسین کی یہاں مُراد بس سیاسی اقتدار و حکومت کا انتظام ہے — کے بجائے اور اس کو مُسترد کر کے اس کی جگہ، اس سے مختلف اور متصادم دوسری تہذیب کی سفارش کر رہے ہوں۔ اگر فاضل نقاد کی دلیلوں میں وزن ہوتا تو نو آبادیاتی نظام کے ساتھ غالب بھی تاریخ کے عجائب گھر میں پہنچ چکے ہوتے۔ اس کے برخلاف، غالب بھی نہ صرف نئے مطالعے کے متقاضی ہیں بلکہ آج کی نئی فکر اور تازہ اصطلاحوں کے حوالے سے بھی۔

برطانوی حکم رانوں کو مارکس کے الفاظ میں تاریخ کے غیر شعوری اوزار پروفیسر شمیم حنفی نے بھی قرار دیا ہے۔ مگر وہ دوسرے فاضل نقادوں کے برخلاف، غالب کو بھی تاریخ کا غیر شعوری اوزار ثابت کرنے پر زور خطابت صرف نہیں کرتے۔ انہوں نے یہ تسلیم کیا ہے کہ ''تبدیلی کی شہادت اتنی مضبوط ہے کہ اسے جُھٹلانا آسان نہیں ہے۔ مگر یہ شہادت جتنی مضبوط ہے، اتنی ہی عامیانہ بھی ہے۔'' وہ اس سفر کے دوران غالب کے مشاہدے — تار برقی، اسٹیمر، نئے فیشن کی عورتیں، صاف ستھرے سبزہ زار — کا حوالہ دیتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

''بعض غالب شناسوں کا یہ خیال کہ کلکتے کا سفر غالب کے لیے ایک نئی فکری واردات بن گیا، مجھے اسی لیے مبالغہ آمیز محسوس ہوتا ہے۔ غالب کے اشعار اور مکاتیب میں اس

''واردات'' کا جہاں تہاں اظہار یا تو مصلحت کوشی کا نتیجہ ہے یا زیادہ سے زیادہ ایک وقتی ارتعاش—''

لیجیے، دائرہ مکمل ہوگیا۔ تاریخی شعور، ترقی و تغیر اور رزم گاہ کا جو تانا تو بڑا فاضل نقادوں نے بڑے اہتمام کے ساتھ تیار کیا تھا، وہ تاش کے گھر کی طرح بکھر جاتا ہے اور دشتِ امکان میں غالب ایک بار پھر اکیلے ہیں، اپنا دیوان بغل میں دابے ہوئے— آخر آخر میں بھی ہمارا واسطہ اسی تاریخی حیثیت کے حامل فرد اور تخلیقی نوعیت کے متن سے پڑتا ہے جس سے اوّل اوّل پڑنا چاہیے تھا، اور جس سے پرے ہٹ کر ہم نہ غالب کے بارے میں بات کر سکتے ہیں اور نہ اس تہذیب کے بارے میں جس کے وہ پروردہ بھی تھے اور نکتہ چین بھی۔

کلکتے کا سفر غالب کی سوانح حیات ہی کا نہیں بلکہ اِن کے تخلیقی و تصنیفی زندگی میں بھی ایک اہم لینڈ مارک ہے..........سنگِ میل یا نشانِ منزل؟ اور اس کی یاد ایک خلش بن کر تا عمر اِن کے دِل میں جاں گزیں رہی۔ ''کلکتے کا جو ذکر کیا......'' والی غزل کے علاوہ، اور اس سے خاصا مختلف اظہار انہوں نے ''آئینِ اکبری'' کی اس تفریظ میں کیا جو سر سیّد احمد خاں کی فرمائش پر لکھی گئی اور غالب کے ہاں سیاسی تبدیلی کی نشانیوں کے خواہاں نقادوں کو اپنے مقدمے کے اہم ترین شواہد میں سے معلوم ہوتی ہے۔

اس تفریظ میں موجود سماجی اعتراضات و تنقید کو ایک پوری تہذیب کی تردید یا تصادم کی مثال سمجھنے سے پہلے، اسے غالب کے اسی مضمون کے بعض دوسرے بیانات کے ساتھ منسلک کر کے بھی دیکھنا چاہیے۔ ۱۸۶۲ء کے ایک خط میں وہ لکھتے ہیں:

''ہندو مسلمان جو اہلِ ہند اگلے فتنہ و فساد سے بچ رہے ہیں اور اس کے وبا اور قحط کے دُکھ سہے ہیں، وہ اپنی سلامتی پر خُدا کا شکر بجا لائیں۔ نیا پاکیزہ اناج کھائیں۔ ریل گاڑی کی صنعت کو دیکھیں۔ تار بجلی میں پیام کے پہنچنے کی سُرعت کو دیکھیں۔ مدرسوں کی رونق اور رواجِ علم کی کثرت ملاحظہ فرمائیں۔ حکّام کی مہربانیاں اپنی نسبت ملاحظہ فرمائیں۔ ملک سراسر بے خس و خار ہوگیا ہے۔ قلم روِ ہند نمونۂ گلزار بن گیا ہے۔ بہشت اور بیکنٹھ جو مرنے کے بعد متصور تھا، اب زندگی میں موجود ہے۔ وہ احمق ہے، وہ ناقدرداں ہے جو انگریزی عمل داری سے ناخوش نود ہے—''

بات بہت واضح رہے اور آئینِ اکبری کی تفریظ کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو مضمون مکمل ہو جاتا ہے اور غالب کا نقطۂ نظر کُھل کر سامنے آ جاتا ہے۔ اس اقتباس کو دہراتے ہوئے شمیم حنفی نے

لکھا ہے کہ:

''اس سے پہلے اور اس کے بعد بھی غالب نے بارہا اس قسم کے مضامین باندھے تھے۔ یہ بیانات بنیادی طور پر سیاسی ہیں اور مصلحت کوشی کے ایک بدیہی جبر کا نتیجہ۔ رہبرانِ قوم بھی عام انتخابات کے موقعوں پر ایسی باتیں کچھ ایسے ہی انداز میں کہتے ہیں۔ علم کے جوش اور اپنی ذہانت کے سہارے آپ ان بیانات کی تہہ سے چاہے جتنی سنجیدہ بصیرت ڈھونڈ نکالیں، ان کی اپنی سنجیدگی ہمیشہ مُشتبہ رہے گی۔ غالب ولایتی شراب کے دلدادہ تھے۔ اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ ولایتی فکر اور دانش و حکمت کے سامنے سب کچھ بھلا بیٹھیں۔ کلچر نیا ہو یا پرانا، پروگرام بنا کر پیدا کیا جائے گا تو اس کی بنیادیں ہمیشہ کم زور رہیں گی—''

اسی لیے کلکتہ میں غالب نے جس تبدیلی کا تماشہ دیکھا، وہ اس کو ''نئی اطلاع'' نہیں قرار دیتے، نہ ہندوستان کے لیے اور نہ غالب کے لیے کہ وہ ''گلی قاسم جان میں اپنے مکان کی ایک ڈیوڑھی میں بیٹھے بیٹھے'' یہ سب جان سکتے تھے۔

اگر اس قسم کے تاثرات کا اظہار ایک واضح بیان کے طور پر کیا گیا ہے اور اِن کا مقصد کچھ خاص گروہ یا ناظرین سے تخاطب ہے تو پھر ''آ ئینِ اکبری'' کی تقریظ کو ایک سیاسی عمل کا نسخہ سمجھنا کسی طور دُرست نہ ہوگا۔ اِن اشعار میں نہ تو غالب، تاریخ کے کسی گزشتہ حصّے پر (یعنی مغل سلطنت) خطِ تنسیخ پھیر رہے ہیں اور نہ انگریزوں کی حکومت و اقتدار کو، اِن کی لائی ہوئی تمام تر تبدیلیوں کے باوجود، اس نوع کا civilizing mission قرار دے رہے ہیں جس کا اعادہ انگریز ہندوستان میں اپنے اقتدار کے جواز کے لیے کرتے تھے اور جس کی ایک ہلکی مگر ناقابلِ تردید بازگشت ممتاز حسین کے تنقیدی مطالعے میں سنائی دیتی ہے۔ اسی لیے اس تقریظ کو بھی غالب کی دیگر نثر و نظم کی طرح دو تہذیبوں کے باہمی تقابل اور ایک کی دوسرے پر فوقیت کے اعلان کے طور پر نہیں دیکھا جاسکتا کہ اس طرح کے مطالعے کی گنجائش متن میں نہیں۔

یہ ضرور ہے کہ غالب کو آج کل کی مروّج سیاسی اصطلاحوں میں بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ ممتاز حسین نے ہی ''تیغِ تیز'' کا ایک فقرہ نقل کیا ہے۔ یہ رسالہ بھی اسی قضیے کا ایک شاخسانہ ہے جو سفرِ کلکتہ اور ہندوستان کے فارسی گویوں پر غالب کے اعتراضات سے اُٹھا تھا۔ ''صمہ'' اور ''ارونہ'' جیسے الفاظ کی سند دینے کے لیے غالب اپنے قدیم دوست مولانا فضلِ حق خیرآبادی کا ذکر کرتے ہیں اور اِن کے بارے میں لکھتے ہیں:

''قصہ مختصر، بعد ایک مدّت کے جب میں دلّی آ رہا اور مولوی فضلِ حق مغفور سے بعد ملاقات ربط بڑھا، ایک روز بہ حسبِ اتفاق 'ہرمزد' کا ذکر درمیان آ گیا اور اس کے ذکر کے آنے کی تقریب معنی ''صمد'' اور 'ارونہ' کے اتحاد کی شرح۔ چوں کہ حضرت کو مذہب اسلام میں تعصب بہت تھا، ایسا کہ اسی فرطِ تعصب میں جان دی، ارونہ کے لفظ کو بُرا بھلا کہہ کر فرمانے لگے —''

(تیغ تیز، مشمولہ افاداتِ غالب، مرتبہ وزیرالحسن عابدی، لاہور)

لفظ کی سند سے بڑھ کر بات دور نکل گئی۔ مولوی فضل حق پر غالب کا دیا ہوا اعتراض تعجب خیز ہے اور غور طلب بھی۔ تعصّب کا لفظ بجائے خود ایک منفی قدر کا حامل ہے اور اس عمل سے غالب کے بعد اور بربّیت کا اظہار کر رہا ہے۔ اسلام کے معاملے میں مولوی فضل حق کے طرزِ عمل کو غالب اسی نظر سے دیکھ رہے ہیں، جیسا کہ آج کل کی زبان زد خاص و عام ترکیب میں fundamentalist قرار دیا جاتا ہے۔ غالب کا استعمال کردہ لفظ اور اس کے پس پیش موجود رویّہ توجہ طلب ہے اور سراسر معاصر معنویت کا حامل بھی۔

اسی لُغت کی توسیع میں اگر دیکھا جائے تو دو مختلف الاصل اور مختلف النوع تہذیبوں کے ایک دوسرے کے سامنے ایستادہ ہونے یا مدمقابل بن جانے اور اِن کے باہمی تفاعل اور ارتباط کو بعض تجزیہ نویس ایک ٹکراؤ یا تصادم کے طور پر دیکھتے ہیں اور اسے محض عسکری یا سیاسی ٹکراؤ نہیں، بلکہ تہذیبوں کا تصادم قرار دیتے ہیں۔ سیموئل ہنٹنگٹن کے پیش کردہ اس تصور کو اس قدر رواج اور مقبولیت یوں بھی حاصل ہوئی ہے کہ یہ موجودہ دور کی بعض فوجی قوّتوں کو دُنیا کے دوسرے اور نسبتاً کم ترقّی یافتہ خطوں میں واقع ممالک میں مداخلت اور غلبے کا جواز فراہم کر رہا ہے۔ یوں یہ دورِ حاضر کے استحصال کی لُغت کا لازمی حصّہ ہے۔ اس اصطلاح کی صراحت، تردید یا بیخ کنی سوادِ دانشِ عصر حاضر کا ایک اہم بلکہ لاینفک جزو بھی ہے لیکن کیا یہ تصور غالب کے اس عمل کو عنوان فراہم کرتا ہے جو مغل اقتدار کے گُل ہوتے ہوئے چراغ اور اس کے سامنے انگریزوں کے عروج کو مدنظر رکھ کر انہوں نے ''آئینِ اکبری'' کی تقریظ لکھتے وقت کیا؟ غالب ظاہر ہے کہ اس تبدیلی کے شاہد تھے لیکن تہذیبی عمل کے بارے میں اِن کے رویّے یا اس عمل میں اِن کی شمولیت کو سمجھنے کے لیے مجھے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ایڈورڈ سعید کے حوالے سے اس مسئلے پر روشنی ڈالی جائے کہ سعید کو پڑھنا، معاصر ڈسکورس کے عین قلب میں مکالمے کی بنیاد قائم کرنا ہے۔

اپنی آخری، مختصر مگر بے حد بلیغ کتاب Humanism Democratic

Criticism میں اس بات کا ذکر کرتے ہوئے کہ گیارہ ستمبر کے بعد سے دہشت اور دہشت گردی کو عوامی شعور میں اس درجہ مسلط کر دیا گیا ہے اور اس امر پر مسلسل زور دیا جارہا ہے کہ اسلام کی تہذیب، مغربی تہذیب کی یک سر مخالف اور متضاد ہے۔ اس مفروضیت کو ہنٹنگٹن کے خیالات پر مبنی سمجھتے ہوئے وہ ہنٹنگٹن کے thesis، کو deplorably vulgar اور reductive قرار دیتا ہے۔ اس سے قبل ۱۹۹۶ء میں گوری وشوا ناتھن سے ایک پبلک انٹرویو کے دوران، جو اس کی گفتگوؤں کے مجموعے Power, Politics and Culture (ستمبر۲۰۰۲ء) میں Language, History, and the Production of Knowledge کے نام سے شامل ہے، وہ اس نظریے سے اپنے شدید اختلاف کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے:

"Cultures really are not impermeable, they are open to every other culture..."

اپنے کام کے حوالے سے بھی اس نے لکھا ہے کہ وہ ثقافتوں کے درمیان تصادم کی تاریخی جڑوں کو اس لیے ظاہر کرتا رہا ہے تاکہ تہذیبوں کے درمیان مکالمے کے امکان کو فروغ دیا جاسکے۔ مطالعے کا ایسا ہی امکان غالب کے ہاں بھی نمودار ہوتا ہے۔

مختلف علامتوں اور اُستعاراتی پیکروں کے ساتھ ساتھ غالب کے اشعار میں بعض جگہ تہذیبی تناظر اور ایک نوع کی آویزش بھی نظر آتی ہے۔ چند اشعار تو بغیر کسی کاوش کے یاد آنے لگتے ہیں:

ہم موٗحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

O

وفا داری بہ شرطِ استواری اصلِ ایماں ہے
مَرے بُت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

ان اشعار میں تہذیبی حوالے سطح پر موجود ہیں، اس لیے فوراً گرفت میں آجاتے ہیں۔ لیکن غالب کا کوئی معاملہ محض سطح کا معاملہ نہیں، اشعار کے اندر ایک زیریں تہہ کی طرح معنی اور مضامین کا عمل جاری رہتا ہے۔ تہذیبی عمل کے حوالے سے غالب کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے فارسی کے مضامین واسالیب کو اُردو غزل کا حصّہ بنا دیا۔ یہ ایک باکمال تخلیقی ذہن اور مختلف عناصر کو ہم آہنگ کرنے والی Synthesizing قوت کے بغیر ممکن نہ تھا۔ یہ کام انہوں نے غزل کے چوکھٹے کے اندر رہتے ہوئے کیا، اس لیے غالب کا یہ کارنامہ، تخلیقی ہی نہیں تہذیبی کارنامہ بھی ہے۔

غالب جس تہذیب کے پروردہ اور نام لیوا تھے، ان کے تخلیقی کارنامے اس تہذیب کے فروغ کا وسیلہ ہیں، اس تہذیب کے قلعہ بند ہو کر جنگ آمد ہو جانے کے نہیں۔ غزل کے استعاراتی پیکروں سے بھی زیادہ نمایاں کارنامہ اس ضمن میں ان کی مثنوی "چراغِ دیر" ہے جو کلکتے کے سفر کے دوران بنارس شہر میں قیام کے دوران، یا اس قیام کے تاثر کے لحاظ سے اس کے فوراً بعد لکھی۔ تخلیقی قوت کا وفور اس مثنوی میں ایک سرخوشی اور نشاط کی سی کیفیت بن کر دوڑ رہا ہے، تجربہ اور مشاہدہ یہاں شاعر کے زیرنگیں آتا جا رہا ہے اور شاعر اس سرشاری کے احساس کے ساتھ آگے بڑھ رہا ہے۔ مثنوی کے معنیاتی نظام میں ہندو دھرم کے ظواہر و عقائد جس طرح شامل ہوتے ہیں، وہ بذاتِ خود ایک تہذیبی عمل بن جاتا ہے، اور اپنی اس انفرادیت کی وجہ سے یہ مثنوی انیسویں صدی کے تمام ہندوستانی ادب میں اتنی اہم معلوم ہوتی ہے کہ اس کے اندر پنہاں عملِ انجذاب اور تہذیبی معنی کی اس جیسی کوئی اور مثال دور دور تک نظر نہیں آتی۔ غالب کے یہاں بنارس کی خالص ہندوستانی فضا، فارسی کے لسانیاتی پیکروں میں سانس لیتی ہوئی اور بولتی ہوئی نظر آتی ہے جیسے غالب نے اس میں ایک نئی روح پھونک دی ہو، ایک نئی تہذیبی روح۔ یہ تہذیب کے ارتباط کا عمل ہے، تصادم یا آویزش کا نہیں۔ تضادات کو ابھارنا شاید زیادہ آسان تھا لیکن تہذیبی معنی تخلیق کرنا اور اس معنی سے اتحاد کا مضمون ابھارنا، غالب کا تخلیقی کارنامہ۔

ہمارے جو نقاد سرکارِ انگلشیہ کی فیوض و برکات کے ثنا خواں ہیں اور نوآبادیاتی نظام کو ترقی کا وسیلہ سمجھتے ہیں، ان کی توجہ میں ایڈورڈ سعید کے اس کلیدی مضمون کی طرف دلانا چاہوں گا جس میں جین آسٹن کے شاہکار ناول "مینسفیلڈ پارک" — انگریزی فکشن کے ایک پرفیکٹ نمونے — کا مطالعہ کرتے ہوئے، دور دراز کے غرب الہند میں مشقت اُٹھانے والے غلاموں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جن کے خون پسینے کی کمائی کی بدولت مینسفیلڈ پارک کے مکینوں اور ان کے حلقۂ احباب کو وہ فراغت، دولت اور آرام میسّر آیا ہے کہ اپنی زندگیاں چین سے گزار سکیں اور اپنی بے حد نفیس اور کڑھی ہوئی عادات و اخلاق (manners) کا دلکش مظاہرہ کر سکیں۔ انگلستان کے ان تمام عالی شان اور مفید تہذیبی اداروں کی بنیاد، جن کا ذکر ممتاز حسین نے نہایت عقیدت و احترام سے کیا ہے، اس نوآبادیاتی نظام پر قائم تھی جو ہندوستان کے وسائل کے بے دریغ استحصال سے عبارت تھا۔ انگلستان کے اس دوڑنے پن کے بارے میں سعید نے لکھا ہے:

"It is genuinely troubling to see how little britain's great humanistic ideas, institutions, and monuments, which we still celebrate as having the power ahistorically to command our

approval, how little they stand in the way of accelerating imperial proces. We are entitled to ask how this body of humanistic ideas co-existed so comfortably with imperialism..."

کہ ممتاز حسین کے ہاں یہ سوال ہی نہیں اٹھتا۔ محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے بارے میں تو واضح ہے کہ وہ لاشعوری طریقے سے ہی سہی، اس امپیریل ایجنڈا کے تابع تھے اور زبان و ادب کے بارے میں جو تنقیدی نظریات انہوں نے پیش کیے، وہ نوآبادیاتی فکر پر مبنی اور اسی تک محدود تھے۔ تاہم مجھے ایسا لگتا ہے کہ نوآبادیاتی فکر کا یہ عمل ممتاز حسین اور ان کے حقد د دوسرے معاصرین تک بھی جاری و ساری رہا اور آج تنقید کا منصب، اسی فکر سے آزادی کا حصول ہے۔

اس آزادی کے حصول میں غالب نہ تو خاموش تماشائی ہیں اور نہ گم نام سپاہی بلکہ وہ مناقشے کا مرکز ہیں، تاریخ کی اس محولہ بالا رزم گاہ میں کھڑے ہوئے گواہ محض ہی نہیں بلکہ تخلیقی اور تہذیبی قوت جس کی بنیاد پر ایسے نزاع کا فیصلہ ہوگا۔ وہ تہذیب یافتہ اور تہذیب بخش ہیں، تہذیب کے تصادم کا شکار یا اس کے صید نہیں۔ آئین اکبری کی تقریظ میں بھی غالب نے انگریزی تمدن سے اخذ و استفادے کی خواہش ظاہر کی ہے۔ انگریزوں کے آئین کو مستقبل کے لائحہ عمل کے لیے نمونہ اور مثال قرار دیا ہے۔ تہذیبی رابطے کے ذریعے سے ہی ممکن ہے، ہتھیار اُٹھا لینے اور تصادم کو مطمح نظر بنا لینے سے نہیں۔ غالب کی اپنی شخصیت اور اُن کے کلام کے مطالعے کے امکانات ایسے ہی تہذیبی تعلق سے رنگا رنگ نظر آتے ہیں، جس کی نشان دہی بھی اِس دور کے دو غالب شناسوں نے کی ہے اور میں اِن ہی کے ذریعے سے اس حوالے تک پہنچا۔

اس دور کی بلاشبہ سب سے بڑے غالب شناس شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کو مورد الزام ٹھہرایا ہے کہ ''انیسویں صدی میں ہندوستانی فارسی گویوں کی اعتبار شکنی صرف اور صرف غالب کی وجہ سے (یعنی غالب کی رایوں اور فیصلوں کے باعث) عمل میں آئی—'' اور کلکتہ کے ادبی معرکے غالب کی اسی ''مہم'' کا حصّہ تھے۔ حالی اور بجنوری کی تنقید کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ اس کا فائدہ یہ ہوا کہ غالب کو مغربی شاعر کی طرح پڑھا جانے لگا۔ گویا غالب میں اس مطالعے کا امکان پنہاں تھا۔ اس نکتے کو فاروقی صاحب نے ایک اور مضمون میں زیادہ وضاحت کے ساتھ یوں لکھا ہے:

> ''غالب ہمارے کلاسیکی شاعروں میں واحد شاعر ہیں جن کا مطالعہ اگر خالص مغربی شعریات کی روشنی میں کیا جائے تو بھی وہ بڑی حد تک کامیاب ہوگا—''

فاروقی صاحب نے اس طرح کے کئی ممکنہ مطالعوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جہاں غالب کسی نہ

کسی مغربی شاعر (مثلاً بودلیئر) کے قریب آتے ہیں یا جدید تنقیدی نظریات ان کے کلام کی تفہیم کے لیے ایک نئے انداز سے مفید ثابت ہوتے ہیں، جیسے روسی ہیئت پرستوں اور خاص طور پر میخائل باختن کے بعض افکار، جو غالب کے اساسی فکری فریم ورک سے بہت دور کی چیزیں ہیں لیکن غالب میں پنہاں نئے گوشوں کو اُجاگر کر دیتے ہیں۔

اسی خیال کی قدرے مختلف شکل شمیم حنفی کے ہاں ملتی ہے جو "عالمی ادبیات کے پس منظر میں غالب کے امتیاز کو پہچاننے" پر اصرار کرتے ہیں اور ان کی تفہیم کے ایک نئے تناظر کی نشان دہی کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"اس تناظر کے مطابق غالب، اُردو کی ادبی روایت سے تعلق رکھنے والے شاعروں میں پہلے عالمی شہری ہیں اور ان کا شعور اپنے انفرادی رابطوں اور اپنے مخصوص نشانات کے باوجود ایک آفاقی اور عالم گیر مزاج اور مفہوم رکھتا ہے—"

غالب کا یہ نیا تنقیدی تناظر ان کو ایک تہذیب کے دائرے سے دوسرے دائرے کو منسلک کرنے اور ایسی امکانی حدود کو توڑ کر نئے دائروں میں داخل ہونے سے قائم ہوا ہے۔ غالب کی تنقیدی تہذیب، مختلف تہذیبوں کی شعریات میں ارتباط سے جنم لیتی ہے اور چوں کہ غالب کے کلام کے مطالعے سے ثابت نہیں ہوتا اس لیے تہذیبوں میں تصادم کا یہ تصور باطل اور کالعدم ٹھہرتا ہے۔ یہ اور اس جیسے تصورات غالب کے مطالعے کی محض ایک جہت ہیں۔ ہم نہ صرف یہ کہ بعد میں آنے والے واقعات کے توسط سے غالب کو پڑھتے ہیں بلکہ ایسے واقعات اور تصورات کو بھی غالب کی روشنی میں پڑھ کر دیکھ سکتے ہیں کہ دنیا غالب کے جوہرِ اندیشہ میں ڈھلتی ہوئی نظر آتی ہے۔

"لوگوں کی حماقت ہر چیز کا جواب پالینے سے عیاں ہوتی ہے۔ ناول کی عقل مندی ہر چیز کے آگے سوال اٹھانے میں نہاں ہے۔ ناول ہمیں دنیا کو الگ سوال کی شکل میں دیکھنے کے باعث خود مختار بناتا ہے۔ جب کہ اس کے برعکس آمریت پرستوں کی دنیا...... چاہے مارکسی، مذہب یا کسی دوسری بنیاد پر کھڑی کیوں نہ ہو...... سوال کے بجائے بنے بنائے جوابات کی دنیا ہوتی ہے۔ وہاں ناول کے لئے کوئی جگہ نہیں۔"

میلان کنڈیرا (فلپ روتھ سے ایک گفتگو)

اُردو ناول میں اشتراکیت پسند کردار

ڈاکٹر صلاح الدین درویش

اٹھارویں صدی میں یورپی صنعتی انقلاب نے جدید زندگی کے نئے تقاضوں کا ایک اور در کھول دیا۔ انسان کی ذہنی و جسمانی توانائیوں، لیاقتوں اور مہارتوں کو فروغ دینے، ابھارنے، مؤثر بنانے اور آزمانے کا ایک نیا عہد شروع ہوگیا۔ علوم وفنون سے متعلق تمام شعبوں میں ترقی وتیزی کے نئے زاویے متعارف ہونے لگے۔ خصوصاً سائنس اور ٹیکنالوجی کے میدان میں ترقی کا براہِ راست تعلق انسانی سماج کی روزمرہ ضروریات کے ساتھ استوار ہونے لگا۔ بڑے صنعتی یونٹوں کے فروغ کے باعث پیداوار کے اہداف اس قدر بڑھے کہ اُن سے حاصل شدہ سرمائے کے باعث علاقائی حدود سے متجاوز ہونا گویا فطری امر کی شکل اختیار کرنے لگا۔ معاشی منڈیوں کے حصول میں سیاست کی عسکری حکمت عملی کو بروئے کار لایا جانے لگا۔ مشرق کے پسماندہ اور ترقی پذیر ممالک کے گماشتہ بالادست طبقات نے اس نئے عہد میں موقع شناسی کو ہاتھ سے نہ جانے دیا اور نئے دور کی نزاکتوں کو سمجھتے ہوئے اہلیانِ مغرب کے ساتھ گٹھ جوڑ کرنے میں دیر نہ لگائی۔ یورپ کو منڈیوں کے حصول میں مشرقی اقوام کی طرف سے بڑی، مؤثر اور سنجیدہ مزاحمت کا سامنا بھی نہ کرنا پڑا اور یوں یورپی سرمائے کی عالمی گردش دیکھتے ہی دیکھتے آئندہ آنے والی صدیوں کے لئے ایک مقدر کا روپ اختیار کرگئی۔ یورپی صنعتی سرمائے کے خلاف عدم مزاحمت عالمی سطح پر سرمایہ داری نظام کی بنیاد بن گئی۔

یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ سرمایہ داری کے خلاف فکری اور عملی جدوجہد کا آغاز یورپ ہی میں ہوا سیاسی محاذ پر مزاحمت کے باعث صنعتی مہارتوں، سائنسی ایجادات اور انکشافات اور بدلی ہوئی زندگی کی نئی مہارتوں، سائنسی ایجادات اور انکشافات اور بدلی ہوئی زندگی کی نئی ضرورتوں نے

یورپ کے پس ماندہ طبقات میں ایک نیا شعور بیدار کرنے میں کچھ زیادہ دیر نہ لگائی۔ اس شعور کے باعث انیسویں صدی کے اختتام تک جمہوریت بطور سیاسی نظام کے منظر عام پر آنے کی ابتدا سو سالوں میں جمہوری سیاست اور سرمایہ دارانہ معیشت ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو علاقائی اور عالمی سطح پر سیاسی اور معاشی ترجیحات کے تعین میں بطور ایک واحد قوت کے موثر ہوتی چلی گئیں۔

ادبی محاذ پر جمہوری سیاست اور سرمایہ دارانہ معیشت سے قطع نظر انسانی زندگی میں صنعتوں یا مشینوں کے عمل دخل کے خلاف یورپ ہی میں ایک مزاحمت سامنے آئی، جسے ہم رومانوی تحریک کے نام سے جانتے ہیں۔ اس تحریک کے نمائندہ شاعروں اور ادیبوں نے مشرقی اقوام پر براہ راست عسکری یلغار پر ایک شبد لکھنے کی ضرورت محسوس نہ کی اور نہ یورپ کی نئی سیاسی اور معاشی حکمت عملیوں پر ہی کوئی نقطہ اعتراض اٹھایا، بلکہ حقائق کی زندہ صورتحال کی نزاکتوں کو سمجھنے کی بجائے، ان سے فرار کی ادب و شعر میں ایک رومانوی فضا ابھارنے کی کوشش کی۔ حقیقت میں رہنے بسنے کے بجائے حقیقت سے اٹھی ہوئی تخیل کی پرواز اس تحریک کی روح قرار پائی۔ نئے سورجوں کے تخیلاتی دیس کو مسکن بنانے کے لئے NASA نے ابھی کوئی راکٹ بھی ایجاد نہ کیا تھا۔ تاریخی تناظر میں یہ بات بھی بڑی اہم ہے کہ مشرقی اقوام جو ابھی تک آمرانہ اور شاہی و جاگیردارانہ نظاموں ہی میں پناہ کی متلاشی تھیں انہوں نے صنعتکاری، سرمایہ داری اور جمہوریت کی نئی مغربی روایت کو علاقائی سطح پر موثر بنانے کی جدوجہد کی اور نہ ہی فکری محاذ پر اس روایت کے مستقبل کو سمجھنے کی ضرورت محسوس کی۔ گویا سیاست اور معیشت کو علاقائی سطح پر مقامی حکمرانوں کی صوابدید پر کم وبیش کھلا چھوڑ دیا گیا۔ البتہ شاعروں اور ادیبوں نے مغربی رومانوی تحریک کو فوراً گلے لگا لیا۔ ایسا محض پیروی مغرب سے نہیں ہوا، بلکہ مادی حقیقتوں سے ورا جہانِ دیگر کی طلب اور بنیاد خود مشرقی شعر و ادب کی روایت میں موجود تھی۔ داستان اور قصہ گوئی کے شاہ سواروں کے لئے مغربی رومانوی تحریک کی راہ پر دوڑنا چنداں مشکل نہ تھا۔

سرمایہ دارانہ سیاست اور معیشت کے خلاف بھر پور فکری اور عملی جدوجہد کا آغاز کارل مارکس کے نظریات کے باعث ہوا۔ کارل مارکس کا خیال تھا کہ انسان تہذیب اور اس کا تاریخی ارتقاء اس بات کا شاہد ہے کہ کسی بھی عہد میں اس عہد کے آلات پیداوار معاشرے کی ترقی میں حتمی کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کی پس ماندگی معاشرے کو خاص حد تک پس ماندہ رکھتی ہے اور ترقی یافتہ شکلیں معاشرے کو ترقی یافتہ بنا دیتی ہیں۔ عاملینِ پیدائش میں بنیادی قدر محنت کو حاصل ہے اور اسی محنت کا استحصال معاشرے کے بالائی طبقات کو معاشی اور سیاسی حوالے سے طاقتور بنا دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مارکس کی تعلیمات میں مزدوروں یا ورکنگ کلاس کی جدوجہد کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مارکس

کے خیال میں صنعتی نظامِ معیشت کی بنیاد ترقی یافتہ ترین آلاتِ پیداوار ہے، لیکن محنت کے مقابلے میں زر یا سرمائے کی اہمیت نے جس سرمایہ داری نظام کو فروغ دیا ہے۔ اس میں محنت کش طبقات کی حیثیت بڑی دگرگوں ہے۔ محنت کا استحصال جس قدر زائد کو بڑھاتا ہے یہی وجہ ہے کہ مزدوروں کی جمہوری جدوجہد کو مارکس نے قدرے کم اور اس کے جانشینوں میں خصوصاً پلیخانوف، شیتوکوف اور ولادی میر لینن نے بالادست طبقات کی سیاسی شعبدہ بازی محنت کش طبقات کی معاشی خودفریبی قرار دیا ہے چنانچہ ان تمام اشتراکیت پسندوں نے حالات کے مطابق مزدوروں کو تیز تر فکری جدوجہد اور بروقت مسلح مزاحمت کی تلقین کی اور بتایا کہ سرمایہ داروں کے خلاف ورکنگ کلاس کے مکمل انقلاب کے بغیر سرمایہ دارانہ حیلوں سے نجات ناممکن ہے۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں روس اس انقلاب کا پہلا باقاعدہ تاریخی منظرنامہ بنا۔

ہندوستان میں صدیوں تک خود کفالتی نظامِ معیشت برقرار رہا اور کسی نہ کسی سطح پر برصغیر میں انگریزوں کی آمد تک یہ نظام مربوط ہی رہا۔ زرعی معیشت نے اس خود کفالتی نظام میں مرکزی و علاقائی ٹیکسوں کے علاوہ عام کسانوں، کھیت مزدوروں اور حرفت کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے تمام طبقات کے باقاعدہ حصے مقرر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ سیاسی تبدیلیوں کے باوجود معیشتی تبدیلیاں بڑے پیمانے پر رونما ہونے کی صورت کبھی پیدا نہ ہوسکی۔۔ کارل مارکس نے اس خودمختار کفالتی نظام کی اپنے بعض خطوط میں تعریف بھی کی ہے تاہم آلاتِ پیداوار کی کم ترقی یافتہ شکلوں کے بموجب اس نظام کے مستقبل کے بارے میں شکوک کا اظہار کیا۔ انگریزوں نے ہندوستان پر مکمل سیاسی غلبے کے بعد اس جاگیرداری نظام کو جس کا شکار صدیوں تک خود یورپ رہا تھا اور اسے وہ جمہوری جدوجہد کے ذریعے خود یورپ میں ختم کرچکے تھے کا احیاء ہندوستان میں نئی بنیادوں پر کیا کیونکہ صنعتی سرمائے کے حصول کے لئے جاگیردارانہ نظام کے احیاء کی فضا ہندوستان میں موجود تھی۔ سیاسی اعتبار سے شدید ترین عدمِ تحفظ کے شکار ہندوستانی معاشرے میں جاگیردارانہ نظام کے خلاف مزاحمت کی ہمہ گیر صورت یہاں موجود نہ ہوسکتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگ میں وہ تمام نواب، راجے اور مہاراجے کہ جنھوں نے شاہی افواج کی معاونت کی تھی سب کو غدار قرار دیا گیا۔ انگریز عملداری کے قائم ہوتے ہی زرعی پیداوار اور صنعتی سرمائے کے درمیان محاذ آرائی کا باب بھی بند ہوگیا خود کفالتی نظامِ معیشت کے ٹوٹتے ہی نئے جاگیردارانہ نظام میں اس بات کا خاص اہتمام کیا گیا کہ انگلستان کے کارخانوں کی بدولت حاصل ہونے والے صنعتی سرمائے کو زیادہ سے زیادہ بڑھانے کے لئے ہندوستان خام مال پر اپنی مکمل گرفت کو برقرار رکھا جائے اور اس کی انگلستان کے کارخانوں تک براہِ

راست ترسیل میں کوئی رکاوٹ پیدا نہ ہو۔ چنانچہ بنیادی نوعیت کا انفراسٹرکچر جس میں سڑکیں، ریلوے کا نظام وغیرہ شامل تھے ترقی دی گئی۔ انگریزوں کے کم وبیش سو سالہ اقتدار میں زرعی پیداوار پر براہ راست حکومتی کنٹرول کے باعث بڑے پیمانے پر ہندوستان میں صنعت کاری کی حوصلہ افزائی بھی ناممکن تھی۔ صنعتی محنت کش طبقات کی تعداد ہرگز اس قدر نہ ہو سکتی کہ وہ یورپ کی طرح بڑے پیمانے پر ہندوستان میں کسی بڑی سیاسی تبدیلی کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتے۔

غرض ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے بعد ریاستی ڈھانچے میں بعض بنیادی نوعیت کی تبدیلیاں آئیں لیکن سماجی سطح پر معاشرہ کم وبیش جوں کاتوں برقرار رہا۔ انگریزوں کے خلاف آل انڈیا کانگریس اور بعد میں آل انڈیا مسلم لیگ نے جو جدوجہد کی وہ خالص سیاسی بنیادی پر استوار رہی، سماجی اور معاشی تبدیلی کے لیے کوششوں کا پہلو بہت کمزور رہا۔ اہل حرفہ موچی نائی، تیلی، کمہار، بڑھئی، لوہار اور دیگر خاندانی پیشوں سے تعلق رکھنے والے طبقات آلات پیداوار کی پس ماندگی کے باوجود جیسے اپنے معاملات روزگار سلجھاتے رہے قبائلی سرداروں کا جاگیرداروں اور وڈیروں کا سیاسی تسلط اور پیداوار پر مکمل کنٹرول بھی قائم رہا، کسان اور چھوٹے زمیندار بھی اپنی ڈگر پر چلتے رہے۔ اس سارے میں سب سے زیادہ خسارے میں جو طبقہ رہا وہ بے زمین کاشت کار کسان اور ہاری تھے۔ ان کی حیثیت آج بھی غلاموں سے کچھ زیادہ بہتر نہیں ہے۔ سیاست کے کھلے میدان چونکہ شہروں میں لگتے ہیں یہی وجہ ہی کہ ان کی آواز تو شاطر سیاستدانوں کے ذریعے پوری دنیا تک پہنچ جاتی ہے لیکن یہ خود شہر میں آ کر سیاست نہیں کر سکتے۔ سیاسی عدم شمولیت ہی ان طبقات کا بڑا المیہ ہے۔ اپنے علاقے میں یہ طبقات اپنے روٹی رسان خان، وڈیرے، چودھری، رئیس یا شاہ جی کو ہی ووٹ دینے کے پابند ہیں۔ ان طبقات کے اشتراکی سطح پر انقلابی جدوجہد کا دور دور تک کوئی امکان نہیں ہے۔

چھوٹے بڑے شہروں کی صورتحال اس سے بھی زیادہ کہیں پیچیدہ اور سنگین ہے۔ یہاں کاروباری اور نیم کاروباری طبقات کی اجارہ داری ہے۔ بڑے پیمانے پر صنعت کاری نہ ہونے کے باعث درآمدات اور برآمدات میں شدید عدم توازن ہے۔ کارخانوں میں کام کرنے والے مزدوروں، دیہاڑی پر کام کرنے والوں، غیر سرکاری اور سرکاری اداروں میں کام کرنے والے کلرکوں، چھوٹے موٹے پیشوں سے وابستہ ہنرمندوں اور دیگر پس ماندہ طبقات کا کوئی پُرسانِ حال نہیں ہے۔ بے روزگار افراد کی ایک فوج ظفر موج ہے کہ جو ہنر، تعلیم اور مستقبل کے سنہرے خوابوں کو آنکھوں میں بسائے دربدر ٹھوکریں کھا رہے ہیں۔ غربت کی لکیر سے، کہیں نیچے رہنے والوں کا ایک ہجوم ہے کہ قسمت جن سے اب ناک سے لکیریں نکلوا رہی ہے۔ چھوٹے دکاندار، وکیل، ڈاکٹر، پروفیسر، چھوٹے

افسران سے لے کر افسران بالا تک اپنی کسی قدر یا بہت زیادہ بہتر معاشی حالت کے باعث فکر فردا سے آزاد ہیں۔ محروم، پسماندہ اور بے روزگار کے سارے کس بل آمرانہ حکومتوں نے نکال دیئے ہیں۔ اس کے ردِ عمل نے ہر نوع کے جرائم کی تعداد کو بڑی سرعت کے ساتھ ترقی دی۔ سرکاری ایجنسیوں نے ان کے طبقاتی، معاشی، سیاسی اور سماجی شعور کا بھی جنازہ نکال دیا ہے۔ ان حالات میں کمیونسٹ مینی فیسٹو، طبقاتی جدوجہد اور انقلاب جیسے الفاظ اپنی معنویت یکسر کھو چکے ہیں۔

مندرجہ بالا سطور میں مختصراً جس صورتحال کا جائزہ لیا گیا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ اردو ناول میں آنے والے اشتراکیت پسند کرداروں کے جواز یا عدم جواز پر بحث کی جاسکے۔ اردو ناول میں ایسے کرداروں کی آمد بہت کچھ ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب سے متاثر ترقی پسند تحریک یا انجمن ترقی پسند مصنفین کی دین ہے۔

پریم چند پہلا ناول نگار ہے کہ جس نے اپنے اشتراکی شعور کو اپنے ناول ''میدانِ عمل'' میں پوری سنجیدگی کے ساتھ پیش کیا۔ اس ناول کا ہیرو امر کانت ہے کہ جو گاؤں میں آنے والے ایک سرکاری افسر سلیم کو اس بات پر مائل کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ غریب کھیت مزدوروں کو زمیندار کی معاشی لوٹ کھسوٹ سے بچائے۔ جب وہ نہیں مانتا تو گاؤں میں ایک زبردست احتجاجی جلسہ منعقد کرتا ہے لیکن اسے نچلی ذات کے لوگوں کو بھڑکانے کے جرم میں جیل بھیج دیا جاتا ہے۔ بھڑکے ہوئے لوگ جب ڈنڈے کے زور پر لگان دینے سے انکار کر دیتے ہیں تو انہیں سرکار گولیوں سے بھون ڈالتی ہے۔ اسی طرح شہر میں میونسپلٹی کی وہ زمین کہ جسے ممبران آپس میں بانٹ لینا چاہتے ہیں اشتراکیت پسند ڈاکٹر شانتی کمار اور نینا کی جدوجہد کے باعث ایسا نہیں ہو پاتا وہ پچاس ہزار مزدوروں کا جلوس لے کر میونسپلٹی کا گھیراؤ کرتے ہیں اور ممبران دس ہزار مزدوروں کے لئے دو ہزار مکانات کی تعمیر پر آمادہ ہوجاتے ہیں اس ناول کا محرک یہ اصولی بات ہے کہ اجتماعی جدوجہد کے بغیر محروم طبقات اپنے حقوق حاصل نہیں کر سکتے۔ گاؤں میں ساہوکاروں کے ساتھ ساتھ سرکاری کارندوں کی عوام پر گرفت زیادہ مضبوط ہے یہی وجہ ہے کہ امر کانت کو وہاں کامیابی نہیں ہوتی، لیکن شہر میں چونکہ شہری و سیاسی حقوق کا شعور قدرے زیادہ ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر شانتی کمار اپنی جدوجہد میں کامیاب ہوجاتے ہیں۔

پریم چند کا آخری ناول ''گئودان'' جاگیرداری نظام اور پھر نئے اُبھرنے والے سرمایہ داری نظام سے مکمل مایوسی اور بے زاری کا اظہار کرتا ہے۔ یہ ناول شہر ہو یا گاؤں ملکیتی نظام کے باعث جنم لینے والے مسائل کا احاطہ کرتا ہے۔ ہوری، دھنیا اور گوبر ایسے ہی کردار ہیں کہ جو اپنی ملکیت میں جز محنت کے اور کچھ نہیں رکھتے۔ پس گاؤں ہو یا شہر غربت، ذلت اور محرومی ان کا پیچھا کبھی نہیں چھوڑتی،

تاہم طبقاتی سماج میں گوبر ہمت جرأت اور مزاحمت کی بہترین مثال ہے۔ لکھنؤ کے کسی کارخانے کا یہ مزدور اپنی زندگی سے حاصل ہونے والے طبقاتی شعور کا آپ تماشائی رہتا ہے اور لوگ حالات کی پنجالیوں میں ہنکے بے خبر رہتے ہیں۔ گوبر کے کردار کو اگر ہندوستان کے عمومی عوامی مزاج سے موازنے کے لئے سامنے لایا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ گوبر کے مقابلے میں اس کے باپ ہوری جیسے لوگ روایت پسند اور لکیر کے فقیر رہنے ہی میں عافیت سمجھتے ہیں اور اس سے انحراف کو پاپ خیال کرتے ہیں۔ پریم چند کا یہی شعور اس ناول کے اشتراکیت پسند رجحانات کا جواز ہے۔ گوبر کو کبھی کمیونسٹ تنظیم نے اشتراکیت کا درس نہ پڑھایا تھا لیکن پریم چند کا اشتراکی ویژن اس کردار کے ارتقاء میں بڑی خوبصورتی کے ساتھ ڈھل گیا۔

''آئینے اکیلے ہیں'' کرشن چندر کے اشتراکیت پسند نظریات کی تفہیم کا بہترین ذریعہ ہے۔ اس ناول میں ایک ریل گاڑی کو صحرا میں اچانک حادثے کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مختلف طبقات سے تعلق رکھنے والے افراد کو اچانک یہ حادثہ بھوک، پیاس، بے بسی اور مایوسی کے عالم میں اجتماعی شعور کا تجربہ دیتا ہے۔ راجکماری بھی جب بھوک سے نڈھال ہوجاتی ہے تو کسی کی پوریاں چوری نکال کر کھانے لگتی ہے۔ ریلوے لائن سے دور ایک کنویں کو ایک مسافر سیٹھ پوتی لال جب سات روپے میں خرید کر پانی بھیجنا شروع کر دیتا ہے تو سب مسافر مل کر دھاوا بول دیتے ہیں اور پوتی لال کے غنڈے بھاگ جاتے ہیں اور سب مل کر نعرہ لگاتے ہیں۔ ''پانی زندہ باد...... روٹی زندہ باد...... روٹی اور پانی ہمارا پیدائشی حق ہے۔'' لیکن امدادی ٹرین کے آتے ہی سب مسافر اپنے اپنے درجے کے ڈبوں میں پھر بیٹھ جاتے ہیں۔ اس ناول میں علامتی انداز میں کرشن چندر نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ذلت اور پسپائی کی زندگی سے نکلنے کے لئے محروم اور بے بس طبقات کو محض حادثہ اجتماعی جدوجہد پر آمادہ نہیں کرسکتا۔ اس کے لئے کچھ اور بھی درکار ہے اور وہ ہے معاشی اور سیاسی جدوجہد کے ذریعے انجام سے پہلے انجام کی فکر۔ ہمارے معاشرے میں موجود، سیاسی و معاشی ابتری سے پیدا ہونے والے نتائج شاید انجام کی خبر بھی سنا چکے ہیں یا پھر کچھ سنجیدہ دانشور کسی بڑے حادثے کی فکر میں ہیں۔

''جب کھیت جاگے'' کرشن چندر کا وہ ناول ہے جس میں انہوں نے تلنگانہ کی کسان تحریک کو موضوع بنایا ہے اس ناول کا ہیرو راگھوراؤ جو کہ ایک بے زمین کسان ہے وہ اپنے جیسے بے زمین کسانوں کو گاؤں کے جاگیرداروں جگن ناتھ اور پرتاپ کے خلاف بغاوت پر اُکساتا ہے اس جرم میں اُسے جیل کی ہوا کھانی پڑتی ہے۔ رہائی کے بعد شہر میں وہ ایک بنیے کے ہاں ملازم ہوجاتا ہے یہاں اُسے پتہ چلتا ہے کہ غریبوں پر ظلم کرنے میں یہ بنیا بھی جگن ناتھ سے کم نہیں۔ حیدرآباد میں اُس کی

ملاقات کمیونسٹ تحریک کے ایک رکن مقبول سے ہوتی ہے جو ٹریڈ یونین کا فعال رکن ہے۔ سرمایہ داروں کے محنت کش طبقات پر ڈھائے جانے والے ظلم کو مختلف صورتوں سے آگاہی اُسے مقبول کے ذریعے ہوتی ہے۔ نیا انقلابی گاؤں واپس آکر بے زمین کسانوں کی تحریک کو دوبارہ منظم کرتا ہے۔ جاگیرداروں کی زمینوں پر قبضہ کرکے تمام زمین بے زمین کسانوں میں تقسیم کردیتا ہے، لیکن بورژوا قومی جمہوری کانگریس کی قیادت پرتشدد اقدامات کے بعد بغاوت کو کچل دیتی ہے اور حکومت کی رٹ پھر سے بحال ہوجاتی ہے۔ راگھو بے چارے کو پھانسی کی سزا سنادی جاتی ہے۔ اس ناول میں یہ بتانے کی شعوری کوشش کی گئی ہے کہ جب چاروں طرف سے دشمن انقلابیوں کو گھیرے میں لئے ہوئے ہو تو ''پیرس کمیون'' جیسا کوئی بھی تجربہ کامیاب نہیں ہوسکتا۔ ''دنیا کے مزدورو ایک ہوجاؤ'' شاید اسی پریشانی کا عالمی حل ہے۔ راگھو کا اشتراکی شعور اپنے دشمن کو کبھی بھی قائل نہیں کرسکتا۔

شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' کے اشتراکیت پسند نظریات کے حامل سکائی لارک بھی راگھو کی طرح ایک بستی ''کمّی'' بساتے ہیں۔ یہ بستی بھی بری طرح دشمن ریاستی اداروں، قوانین، بالادست ظالم طبقات اور رجعت پسند موقع پرست مذہبی رہنماؤں کے نرغے میں رہتی ہے اس کے خلاف بھی ایکشن ہوتا ہے اور سکائی لارکوں کے مقابلے میں ''الحاج خان بہادر'' جیسے مظلوموں پر ظلم ڈھانے والے اسلام اور حب الوطنی کی علامت بن کر پذیرائی حاصل کرنے لگتے ہیں۔ اس ناول میں بھی یہی بتایا گیا ہے کہ طبقاتی جدوجہد کے ذریعے اشتراکیت پسند انقلاب برپا کرنے کے لئے پاکستانی معاشرے کے حالات سازگار نہیں ہیں۔ اسلام اور حب الوطنی کے محض نام پر لوگوں کو بہکنے اور بھٹکنے میں دیر نہیں لگتی۔

اسی طرح صلاح الدین اکبر کے ایک غیر مقبول ناول ''انسان'' میں بھی ایک کمیون بنام ''رحمٰن آباد'' بنانے کی کوشش کی گئی ہے لیکن افسوس اس کے خلاف کوئی قوت مزاحمت نہیں کرتی اور سب کسان مل جل کر محنت کرتے ہیں اور چین کی بانسری بجانے لگتے ہیں وہ سب اس بنیاد پر اکٹھے ہوجاتے ہیں کہ ساری زمین اللہ تعالیٰ کی ہے۔ اس کا کوئی مالک نہیں۔ اس ناول کی اشتراکیت پسندی سطحی آئیڈیلزم سے آگے نہیں بڑھتی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ناول نگار کا ''طبقاتی شعور'' سیاسی قوتوں کے مقابلے میں ایوب خان کو نجات دہندہ قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے ''رحمٰن آباد'' کو پھر ٹیڑھی نگاہ سے دیکھنے کی کون جرأت کرسکتا تھا۔ ناول کے ہیرو کو جہاں کہیں بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ تو اشتراکی نظریات کی پیروی میں ''رحمٰن آباد'' آباد کررہا ہے تو فوراً اپنے آپ کو بس ''سیدھا مسلمان'' قرار دے دیتا ہے حالانکہ وہ سیدھا مسلمان تو کیا سیدھا کمیونسٹ بھی نہیں تھا۔

ملک کے دوسرے بڑے مارشلائی عہد کا ناول نگار صدیق سالک کا مسئلہ بھی کہیں مسلمان اور
کمیونسٹ ہونے کے درمیان لٹکا ہوا تھا۔ یاد رہے کہ ان کا ناول ''پریشر ککر'' روس کے خلاف پاکستان
کے افغان جہاد کے دورانیے کا مظہر ہے اس ناول میں اُس کی مرکزی کردار فطرت کے المیے کو پیش کیا
گیا ہے کہ جسے ہر موقع پر اشتراکی نظریات کا پرچارک سمجھ کر اس کا عرصہ حیات تنگ کر دیا جاتا ہے،
عجیب بات یہ ہے کہ خود فطرت اپنے آپ کو ''سیدھے مسلمان'' کی طرح کا ''پکا مسلمان'' سمجھتا ہے۔
اسلام کو خوشبو اور سوشلزم کو گندگی کہتا ہے صدیق سالک شاید اس کردار کے ذریعے یہ باور کرانا چاہتے
ہیں کہ جسے کمیونزم کہہ کر ذلیل کیا جاتا ہے وہ تو خود اسلام ہے۔ جب وہ اپنے کردار فطرت کے
ذریعے اس معمے کو سمجھنے کی شعوری کوشش کرنے لگتے ہیں تو ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں، پھر
حیرت یہ ہے کہ یہی پکا مسلمان اچانک عریاں اور فحش تصاویر بھی بنانے لگتا ہے؟ ادارہ ''شناخت
پاکستان'' بھی اسے قبول نہیں کرتا۔ پھر یہ کہ اس کھلے عام ''اشتراکی آرٹسٹ'' جو امریکی مرکز اطلاعات
کے لوگ ہر موقع پر اپنی پناہ میں لے لیتے ہیں؟ غرض فطرت صدیق سالک کا من گھڑت خیالی کردار
ہے کہ جس کا پاکستانی معاشرت عالمی تاریخی صورتحال، اشتراکیت اور شاید اسلام سے بھی دور دور کا
تعلق نہیں۔ البتہ افغان مجاہدین کے اشتراکی شعور کو مہمیز دینے کے یقیناً کام آیا ہوگا۔

انیس ناگی کے ناول ''دیوار کے پیچھے'' میں ایک پروفیسر کی داستان الم بیان کی گئی ہے جسے ترقی
پسند اشتراکی نظریات رکھنے اور اس کی تشہیر کرنے کے جرم میں ریاستی تشدد کا مسلسل سامنا کرنا پڑا۔
پروفیسر طبقاتی نظام سے شدید متنفر ہے مابعد الطبیعات کو یکسر رد کرتا ہے اور توہم پرستی کے خلاف
ہے۔ گویا پاکستانی معاشرے کے عمومی چلن سے انحراف کرتا ہے پروفیسر کو ''خطرناک'' عزائم کا حامل
سمجھ کر کالج سے نکال دیا جاتا ہے اور لڑکے اسے ''سُرخا، سرخا'' کہہ کر بھاگ جاتے ہیں۔ تفتیشی
افسران عقوبت خانے میں اس سے ''سچ اگلوانے'' کے لئے تشدد کرتے ہیں لیکن اس کے پاس اپنے
ناکردہ گناہوں کی کوئی وضاحت ہی نہیں ہوتی، جب تشدد بھی کارگر نہیں ہوتا تو ادھ موئے پروفیسر کو
فصیل سے باہر پھینک دیا جاتا ہے۔ یہ ناول توہمات بے حسی، مذہبی جنون میں جکڑے اور آمرانہ
حکومتوں کے شکنجے میں پکڑے پاکستانی سماج کی تہذیبی قدروں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتا
ہے ''سرخا پروفیسر'' کتنا ہی سچا اور کھرا کیوں نہ ہو اس کی سچائی اور کھرا پن اپنی تدبیر میں، کیونکہ
کمیونسٹ آئیڈیالوجی کے زیادہ قریب دکھائی دیتا ہے، معاشرے کی آنکھ میں خون اُتر آتا ہے یہ ناول
اس بات کا بھی غماز ہے کہ پاکستانی معاشرت اسلام کے نام پر گیارہ گیارہ سال تک جھوٹ تو سُن سکتی
ہے لیکن اشتراکیت کے نام پر ایک لمحے کا سچ بھی برداشت نہیں کر سکتی۔

ارشد وحید کے ناول ''گمان'' میں بھی بائیں بازو کے ترقی پسند اشتراکی نظریات کے حامل کرداروں کی ناکامی کے اسباب کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اس ناول میں کبیر کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ کبیر نچلے طبقات کا نمائندہ کردار ہے کہ جس کی زندگی آمریت کے دور میں پلتی بڑھتی ہے آمریت کے ظلم اور توہین آمیز سلوک کا نشانہ وہ خود بھی بنتا ہے ردِ عمل کے طور پر عالمی اور علاقائی سیاسی محاذ پر موجود آمریت کی مخالف قوت یعنی کیمونسٹ نظریات کی حامل تنظیموں میں سرگرم ہو جاتا ہے لیکن سرد جنگ کے خاتمے کے ساتھ ہی جب عالمی اور علاقائی صورتحال بدلتی ہے تو ان تنظیموں کے اراکین کی بھی شامت آجاتی ہے چنانچہ کبیر کو بھی وحشیانہ پولیس تشدد کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

ثاقب رزمی کے ناول ''سورج کے آگے دیوار'' میں پیروز کا قصہ بیان ہوا ہے کہ جسے اشتراکی خیالات رکھنے کے باعث موروثی جائیداد سے باپ عاق کر دیتا ہے یہ کردار ''پانچا کی سوشلزم'' کا خواہش مند ہے اور ملکیتی نظام کا شدید مخالف ہے۔ پیروز کی بڑھتی ہوئی اشتراکیت پسند سیاسی سرگرمیوں کے باعث جلد ہی اسے ملک وقوم کے ساتھ غداری اور بغاوت کے جرم میں پکڑ لیا جاتا ہے اور جیل ہی میں زہر دے کر ہلاک کر دیا جاتا ہے۔

غرض اردو ناول میں اشتراکیت پسند رجحانات یا نظریات کے حامل جتنے بھی کردار آئے ہیں ان سب کا انجام بہت برا ہوا ہے۔ یہ تمام کردار اپنے افکار و نظریات میں بالکل تنہا تھے۔ ان کے دکھ میں شریک ہونے والا مصیبت میں مدد کرنے والا اور پریشانی میں ساتھ دینے والا کوئی نہ تھا۔ طبقاتی تفریق کے خاتمے کا جو درد اپنے دل میں رکھتے تھے، اس درد سے آشنا محروم طبقات بھی نہ تھے کہ جن کی خاطر انہیں اپنی جانوں تک سے ہاتھ دھونا پڑے۔ اس حوالے سے اشتراکی کرداروں کا مطالعہ بڑا دلچسپ بھی ہے اور باعث عبرت بھی۔ ان تمام ناول نگاروں اور کرداروں نے اشتراکی نظریات کا مطالعہ، کچھ یوں لگتا ہے کہ زیادہ کیا ہے اور پاکستان کا...... شاید بالکل نہیں پس ان کرداروں کے ساتھ بھی وہی کچھ ہوا جو کہ ہندوستان اور پاکستان کے تاریخی تناظر میں ہونا چاہئے تھا۔

”لحاف“...... عصمت چغتائی کا اُتارا ہوا بوجھ

علی اختر

کسی بھی افسانے کا تنقیدی مطالعہ کرنے سے پیشتر ضروری ہوتا ہے کہ افسانے کی تکنیک کی طرف پہلے رجوع کیا جائے اور جب افسانوی تکنیک کا جائزہ لیں تو پلاٹ، نقطۂ عروج، کردار، منظر نگاری، مکالمے اور جزئیات نگاری کے حسین امتزاج اور فن کارانہ کمی بیشی سے ہی افسانوی تکنیک معرضِ وجود میں آتی ہے چنانچہ مختلف ادیبوں نے انہی عناصر میں کمی بیشی اور ترمیم و تنسیخ سے تکنیک میں تنوع کا جادو جگانے کی کوشش کی ہے، مگر یہ بات آج بھی اسی طرح اٹل ہے جس طرح پہلے تھی کہ افسانہ ہمیشہ وہی کامیاب قرار پاتا ہے جس میں ادیب اور قاری کے درمیان ایک رابطہ اور مکالمہ کی صورت پیدا ہو اور قاری کہانی کے ساتھ مل کر خود کو ایک کردار سمجھتے ہوئے واقعات کے ساتھ ساتھ چلتا جائے اور یوں کہانی میں قاری کبھی بھی مصنف کے تخلیق کردہ کرداروں سے نہیں بچھڑتا، جہاں بھی وہ ذرا بھٹک جائے کہانی اس سے کہیں پیچھے رہ جاتی ہے اور ویسے بھی قاری کے ذہن میں چونکہ یہی سب عناصر موجود ہوتے ہیں اس لئے وہ کسی بھی افسانے کو اسی تناظر میں اپنے ذہن کی کسوٹی پر پرکھتا ہے۔

انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا نے افسانے کی تعریف یوں کی ہے:

"A short story in other words, unfolds some kind of idea through the action and inter-action of characters at some definite time and place. The opposition of the characters to each other or their circumstances results in a conflict or

conflicts which in turn give rise to the suspense, or a feeling of anxiety in the mind of the reader about the out come of the struggle. Thehigh point of the conflict mental or physical, is reached at the climax of the story, after which the complications are resolved and the story end."

اگر ہم اسے معیار مان لیں تو اس کی کسوٹی پر کسی بھی افسانے کو پرکھا جاسکتا ہے کہ وہ اپنی تکنیک، کرداروں کی نشست و برخاست اور مکالموں کے اتار چڑھاؤ...... پلاٹ کی بُنت کاری میں ایک کامیاب افسانہ کہلانے کا مستحق بھی ہے یا نہیں۔

برصغیر پاک و ہند میں افسانہ لکھنے والوں سے اس کے ناقدین کبھی مطمئن نہیں ہوئے۔ ان کے مطابق یہاں افسانہ ہمیشہ جمود کا شکار رہا، مگر اس کے باوجود تقریباً سب نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ ترقی پسند تحریک کا دور افسانے کیلئے ایک درخشاں دور تھا۔ اس دور میں افسانہ نگاری کے حوالے سے تجربات بھی ہوئے۔ جنہیں اساس بنا کر نئی راہیں استوار کی گئیں۔ ترقی پسند تحریک کے تیسرے دور ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۲ء میں جو افسانہ نگار سامنے آئے ان میں سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی بڑے اہم نام ہیں جنہوں نے عشق و محبت کی ٹھنڈی آگ میں جلنے والے کرداروں کو حقیقت نگاری کی آتش ناکی سے گزارنے کی جرأت رندانہ کی۔

عصمت چغتائی کو اس ضمن میں زیادہ پذیرائی اس لئے بھی حاصل ہوئی کہ اُس نے خاتون افسانہ نگار ہونے کے باوجود بڑی جرأت اور بے باکی سے حقیقت کے چہرے سے نقاب اٹھنے کی کوشش کی......

عصمت چغتائی کا اگر دوسری خواتین افسانہ نگاروں سے مقابلہ کیا جائے تو ان میں کم مائیگی کا احساس مزید بڑھ جاتا ہے۔ عصمت چغتائی کے مقابلہ میں ایسی خواتین افسانہ نگاروں کی تعداد زیادہ نظر آتی ہے جو عورت ہو کر بھی عورت کے لطیف جنسی تقاضوں، رنگ بدلتی نفسی کیفیات اور جذباتی تموج کی تصویر کشی میں بالعموم ناکام رہی ہیں۔ عورت...... عورت کو نہ سمجھ پائے۔ اس کی صرف تین وجوہ ہوسکتی ہیں۔ کوتاہ فہمی...... اظہار سے خوف زدگی...... اظہار پر قدرت نہ ہو......

اس لحاظ سے عصمت چغتائی ان سب سے آگے نظر آتی ہے کہ اس کے ہاں نہ تو اظہار سے خوفزدگی کا گمان گزرتا ہے اور نہ ہی اس کے ہاں کوتاہ فہمی کا شائبہ نظر آتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ

عصمت چغتائی کا لحاف اردو افسانوں میں ایک ممتاز مقام
رکھتا ہے اس کی وجہ اس پر مقدمہ چلنا یا اس کا نزاعی ہونا نہیں، بلکہ اس لئے کہ پہلی مرتبہ فن کارانہ سلیقہ
اور حقیقت نگاری کے امتزاج سے نسائی ہم جنسیت کو موضوع بنایا گیا۔ اسے اظہار پر قدرت بھی حاصل ہے......
لحاف کو نسائی ہم جنسیت کا پہلا کامیاب مطالعہ بھی کہا جا سکتا ہے، کیونکہ اس دور کے افسانوں
میں عورت نیک پروین بنا کر پیش کی جاتی تھی۔ اس لئے عصمت چغتائی کا یہ افسانہ ایک بہت بڑی
جست اور بہت بڑا دھماکہ سمجھا گیا۔ لوگوں نے جہاں عصمت چغتائی کی اس کوشش پر سخت تعجب کا
اظہار کیا۔ وہاں اس کی ہمت اور جرأت اظہار پر بے پناہ داد بھی دی گئی۔ عصمت چغتائی کا یہ افسانہ
واقعی اس قدر داد حاصل کرنے کا مستحق بھی تھا۔ اس پر کسی نے غور نہیں کیا، کیونکہ سراہنے والوں کی تمام
تر نظریں اس کے جرأت اظہار کی طرف تھیں، نہ کہ اس کی ہیئت اور اس کے فنی محاسن کی طرف......
لحاف کا تنقیدی مطالعہ کرنے کیلئے اس کے مندرجات میں جانے کی ضرورت اس لئے بھی پیش آتی
ہے کہ اس کے بغیر ہم بات آگے بڑھانے سے قاصر رہیں گے۔

لحاف کا تانا بانا تین کرداروں بیگم جان...... رابو...... اور ایک راوی لڑکی پر مشتمل ہے۔ افسانہ
صیغہ واحد متکلم میں بیانیہ انداز میں آگے بڑھتا ہے۔ افسانے میں مصنفہ نے ایک ایسی عورت کے
کردار سے ہمیں روشناس کروایا ہے جو کہ جنسی تلذذ اور نفسانی خواہشات کے مدفن میں پاؤں لٹکائے
اپنی زندگی گزار رہی ہے اس کے والدین نے اس کی شادی ایک پکی عمر کے نواب کے ساتھ کردی ہے
جو کہ بظاہر انتہائی شریف مگر اپنی بیوی کے جنسی تقاضوں کی طرف سے منہ موڑ کر لچکتی کمروں والے
لڑکوں کو چست پنڈلیوں اور دوسرے الٹے تللوں میں پڑا رہتا ہے اور یوں بیگم جان کو اپنی تسکین کیلئے
ایسی عورت کی ضرورت پیش آتی ہے جو نہ صرف اس کی تنہائی کے زخموں کو دھو سکے بلکہ اس کیلئے جنسی
تلذذ بھی بہم پہنچا سکے وہ کردار چاہے رابو کا ہو...... یا پھر اس لڑکی کا...... جس کی زبانی عصمت چغتائی
نے افسانہ بیان کیا ہے۔

افسانے کے نمائندہ کرداروں میں ہیروئن کا کردار وہ لڑکی ٹھہرتی ہے جس کی زبانی ہمیں تمام
واقعات کا علم ہوتا ہے۔ مگر یہ کردار اپنی تضاد بیانی کی وجہ سے افسانے میں سقم چھوڑتا چلا جاتا ہے۔
افسانے کا یہ کردار اپنی عمر کے لحاظ سے اس قدر بالغ نہیں، مگر اس کے باوجود وہ اپنے آپ کو بالغ سمجھتا
اور جانتا ہے یہ کردار خود اپنی زبانی کہتا ہے:

"یہ جب کا ذکر ہے جب میں چھوٹی سی تھی اور دن بھر بھائیوں اور دوستوں کے ساتھ مار
کٹائی میں گزار دیا کرتی تھی۔ کبھی کبھی مجھے خیال آتا کہ میں کم بخت اتنی لڑاکا کیوں

ہوں۔ اس عمر میں جبکہ میری اور بہنیں عاشق جمع کر رہی تھیں میں اپنے پرائے ہر لڑکے اور لڑکی سے جوتم پیزار میں مشغول تھی......!!''

دوسری جگہ وہ بیگم جان کے ساتھ اپنا موازانہ یوں کرتی ہے:

''کوئی دوسرا ہوتا تو نہ جانے کیا ہوتا۔ میں اپنی کہتی ہوں کوئی اتنا چھوئے بھی تو میرا جسم تو سڑ گل کر ختم ہو جائے......!!''

اس طرح وہ ایک جنس زدہ لڑکی کے روپ میں وقتاً فوقتاً سامنے آتی ہے، لیکن بیگم جان اسے ''استعمال'' کرنے کے باوجود اُسے بالغ نہیں مانتی۔ اس لئے وہ جب بھی اس کو مخاطب کرتی ہے ایک بچی کی حیثیت سے......اس کا رویہ بھی اس کے ساتھ بچوں والا ہوتا ہے۔ اس کا یہ رویّہ بھی نا قابلِ فہم ہے۔ جب بھی وہ پیار سے اس کے قریب آتی بیگم جان فوراً کہہ اُٹھتی ہے:

''تمہیں کل بازار بھیجوں گی......کیا لوگی......وہی سوتی جاگتی گڑیا......!''

بیگم جان کے اس رویے سے وہ خود چڑ جاتی ہے اور کہتی ہے:

''نہیں بیگم جان...... میں تو گڑیا نہیں لیتی......کیا بچہ ہوں اب میں......!!''

''بچہ نہیں، تو کیا بوڑھی ہوگئی...... وہ ہنسیں۔ گڑیا نہیں تو بوا لینا، کپڑے خود پہنانا، میں دوں گی تمہیں بہت سے کپڑے سنا......انہوں نے کروٹ لی......!''

آگے جا کر خود کو جوان عورت سمجھنے والی کہتی ہے:

''مگر میں کلی کی طرح پھسل گئی، سارے کھلونے اور مٹھائیاں ایک طرف اور گھر جانے کی رٹ ایک طرف......!!''

یہاں پڑھنے والا اس کی تضاد بیانی میں الجھ کر رہ جاتا کہ ایک پل میں جوان اور دوسرے پل میں خود کو بچی سمجھنے والی آخر کیا چیز ہے...... جو نابالغ ہونے کے باوجود کبھی تو خود کو بالغ سمجھتی ہے اور ایک مکمل عورت کے تمام رموز اسے ازبر ہیں اور اس بات سے نالاں ہے کہ اسے ایک بالغ عورت کیوں نہیں سمجھا جاتا، مگر دوسرے لمحے وہ کھلونے اور مٹھائیاں ایک طرف رکھ کر گھر جانے پر بہ ضد ہے۔

اس کردار کی تضاد بیانی کی وجہ سے افسانہ کا پلاٹ بیگم جان کے کسے کسائے جسم کی طرح نہیں رہتا، بلکہ ڈھیلا ڈھیلا سا محسوس ہونے لگتا ہے۔

اس کے علاوہ بھی بعض جگہ یوں لگنے لگتا ہے، جیسے جنسی مریضوں کا ایک ٹولہ ہے جو لحاف میں قارئین کے سامنے پیش کیا جا رہا ہے۔ عصمت چغتائی کی شہرت میں عظمت کم اور حیرت زیادہ تھی۔

بقول عزیز احمد، عصمت چغتائی کا رجحان منٹو سے بھی زیادہ رجعت پسندانہ اور مریضانہ ہے۔
ویسے بھی لحاف ذہنی کیفیات سے مرتب کیا ہوا افسانہ محسوس ہوتا ہے۔ جس کے خارجی اور واقعاتی حقیقت میں بے حد تضاد موجود ہے۔ جذباتی ہلچل (Disturbed Emotions) کے ذریعے افسانے کی ہیئت کو قائم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے جہاں بھی مصنفہ نے محسوس کیا کہ افسانہ ذرا ڈھیلا پڑ رہا ہے وہیں جنس کا چٹخارہ...... اور لذتیت کا مصالحہ شامل کر کے قارئین کو بھٹکا دیا گیا۔ افسانے کے سمجھ دار قاری افسانہ پڑھتے ہوئے کئی بار الجھ الجھ جاتا ہے کہ جس کمرے میں گھپ اندھیرا ہوگا...... یاد رہے کہ گھپ کا لفظ اندھیرے کو اور بھی شدید کر دیتا ہے۔
اس گھپ اندھیرے میں افسانے کی راوی بچی نے ایک بار نہیں، کئی بار اڈتے ہوئے لحاف کو کس طرح دیکھا۔ کیا اس کی آنکھوں میں کوئی ایسی روشنی موجود تھی جو اس گھپ اندھیرے میں سب کچھ دیکھ لیتی تھی......

"اڈتا ہوا لحاف...... اس گھپ اندھیرے میں دیوار پر ڈگماتی ہوئی اس کی پرچھائیاں......!!"

شاید عصمت چغتائی کے زمانے میں "گھپ" تھوڑے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے...... اور اس لفظ کو "زیادہ" کے معنی بعد ازاں ملے ہوں، وہ کہتی ہے:

"رات کو میری ایک دم آنکھ کھلی تو مجھے عجیب طرح کا ڈر لگنے لگا۔ کمرہ میں گھپ اندھیرا اور اس اندھیرے میں بیگم جان کا لحاف ایسے ہل رہا تھا جیسے اس میں ہاتھی بند ہو......!!"

باوجود اس جنسی چٹخارے کے جو قارئین کی سوچوں کو مختلف کر دینے کیلئے کافی ہے پھر بھی پڑھنے والوں کو ایک جھٹکا ضرور لگتا ہے کہ اتنے گھپ اندھیرے میں اس لڑکی کی نظریں لحاف میں اڈتے ہاتھی، اور دیوار پر پڑتی اس کی پرچھائیں کیونکر دیکھنے پر قادر ہیں۔
یہاں مجھے پطرس بخاری کے خیالات سے ہم آہنگ ہونا پڑتا ہے:

"چنانچہ ان کے مشہور افسانہ "لحاف" میں میں سمجھتا ہوں ان کا قدم آخر اکھڑ ہی گیا۔ ان کی لغزش یہ نہیں کہ اس میں انہوں نے بعض سماجی ممنوعات کا ذکر کیا ہے سماج اور ادب کی شریعتیں کب ایک دوسرے کے متوازی ہوئی ہیں۔ میلے کے ڈھیر سے لیکر کہکشاں تک سبھی چیزیں احساسات کی محرک ہوسکتی ہیں۔ اور جو چیز محرک ہوسکتی ہے وہ ادب کے املاک میں شامل ہے آپ جس زمین میں چاہیں، شعر کہہ لیں اس سے غرض نہیں کہ زمین کونسی ہے۔ غرض تو اس سے ہے کہ شعر کیسا ہے...... اس لئے اس پر معترض ہونے کی

ضرورت نہیں کہ انہوں نے ایسی ویسی باتوں کا ذکر کیوں کیا...... لیکن اس کہانی کی قیمت یوں گھٹ جاتی ہے کہ اس کا مرکز ثقل (یا عسکری صاحب کی اصطلاح میں اس کا تاکیدی نقطہ) کوئی دل کا معاملہ نہیں، بلکہ ایک جسمانی حرکت ہے شروع میں یہ خیال ہوتا ہے کہ بیگم جان کی نفسیات کو بے نقاب کریں گی پھر امید بندھتی ہے کہ جس لڑکی کی زبانی یہ کہانی سنائی جارہی ہے اس کے جذبات میں دلچسپی ہوگی لیکن ان دونوں سے ہٹ کر کہانی آخر میں ایک ہی سمت اختیار کرلیتی ہے، اور اپنی نظریں اڈتے ہوئے لحاف پر گاڑ دیتی ہے چنانچہ پڑھنے والا بے چارہ اپنے آپ کو اسی قسم کے لوگوں میں شامل پاتا ہے جو جانوروں کے معاشقے کا تماشہ کرنے کے لئے سڑک کے کنارے اکڑوں بیٹھ جاتے ہیں......!"

لحاف کے ٹیمپو (Tempo)، ٹون (Tone) اور کیفیت (Discription) کو بھی شاید اسی لئے کہیں کہیں جھٹکا لگتا ہے کہ عصمت چغتائی کا سارا زور ہلتے ہوئے لحاف پر رہا۔ اُسے اپنے کرداروں کی نفسیات بیان کرنے یا ان کے جذبات واحساسات سے شاید اس لئے بھی دلچسپی نہیں رہتی کہ وہ تو قارئین کے جذبات سے کھیلنے کی شعوری کوششوں میں مصروف تھیں۔

ڈاکٹر انور سدید کہتے ہیں:

''عصمت بنیادی طور پر حقیقت نگار ہیں، لیکن ان کے ہاں ٹھہراؤ اور توازن کی کمی ہے، عورت ہونے کے ناطے انہیں جنسِ لطیف کی جذباتی کیفیات بیان کرنے، نسبتاً گرم جملے لکھنے اور مرد کے جنسی میلانات کو متحرک کرنے کا سلیقہ آتا ہے۔ اور اسی عادت نے ان کے ہاں فحش لذتیت پیدا کی ہے۔ ان کے ہاں قدروں کو توڑنے کا رجحان تو موجود ہے لیکن انقلاب کی آواز سنائی نہیں دیتی۔ چنانچہ عملی زندگی میں وہ کسی نئے نظام کی تخلیق میں شامل نہیں ہوتیں..........!!''

ناقدین ادب لحاف کے اختتام پر بھی معترض ہیں ان کے نزدیک ''لحاف'' کا اختتامیہ بھی دوبارہ لکھا گیا، بعض معترضین کہتے ہیں کہ پہلے اس کا خاتمہ اس جملہ پر ہوتا تھا:

''اس ایک انچ اٹھے لحاف میں، میں نے کیا دیکھا..... کوئی مجھے لاکھ روپیہ دے تو بھی میں نہ بتاؤں.....!!''

لیکن جب مصنفہ نے اس افسانہ پر سعادت حسن منٹو سے رائے مانگی تو اس نے بھی اس اختتامی جملے کو بدلنے کا مشورہ دیا۔

مصنفہ نے افسانے کے اختتامی جملے کو کب بدلا...... یا منٹو اور اشک کی یادداشت نے ان کے ساتھ دھوکہ دیا۔ بہر حال یہ امر تحقیق طلب ہے، لیکن یہ بات طے ہے کہ عصمت چغتائی کے ایسے اکثر افسانوں کے آخری حصے نظر ثانی کے محتاج نہیں، اختتامیہ جملے ان کے اکثر افسانوں کی کسادٹ کو کم کرتے ہیں ایسے جملے قاری پر عدم یقینی کے سبب لکھنا پڑتے ہیں جو دراصل اپنے اسلوب پر عدم اعتماد کا عطیہ ہوتے ہیں۔

ہمیں اس سے غرض نہیں کہ اس افسانے کا اختتامیہ جملہ کب اور کس کے کہنے پر تبدیل کیا گیا، کیونکہ لحاف کے جتنے متن بھی ملتے ہیں۔ ان میں پہلا جملہ کہیں نہیں ملتا۔ اور سب میں افسانے کا اختتامیہ جملہ یہی ہے:

''قلابازی لگانے میں لحاف کا کونہ فٹ بھر اٹھا...... اللہ میں گڑاپ سے اپنے بچھونے میں......!!''

ہمیں تو اس سے غرض ہے کہ کیا افسانے کے اس جملے نے بھی افسانے کو اہم بنا دیا...... یا نہیں......!!

مگر ہمیں یہ دیکھ کر بھی تاسف ہوتا ہے کہ اس جملے نے بھی افسانے کو اہم بنانے میں کوئی کردار ادا نہیں کیا...... بلکہ اس کی ڈھیلی ڈھالی کیفیت کو یونہی برقرار رکھا اور مصنفہ تکنیک کے انہی عناصر میں کمی بیشی اور ترمیم و تنسیخ کے باوجود تنوع کے جادو جگانے میں ناکام رہی ہے اور تصادم کا نقطہ عروج (اگر کوئی ہے تو) ذہنی یا جسمانی، کہانی کو منتہا تک پہنچانے میں ناکام رہا ہے۔

لحاف پڑھنے کے بعد سب سے پہلا تاثر جو ابھرتا ہے وہ یہ کہ لحاف صرف ذہنی کیفیات سے مرتب کیا گیا ہے۔ اگر اس میں سے فحش لذتیت کو نکال دیا جائے تو اس کے انجر پنجر میں باقی کچھ نہیں بچتا۔

عصمت چغتائی نے یہ افسانہ لکھتے ہوئے ذرا اس کے متن پر غور کیا ہوتا تو بہت سی ایسی اغلاط پر قابو پایا جاسکتا تھا۔ جن کی وجہ سے افسانہ ڈھیلا رہ گیا۔ ان پر صرف نظر ثانی سے افسانہ کو شاہکار بنایا جاسکتا تھا۔ داد و تحسین کے زیادہ تر ڈونگرے افسانے کے حصے میں شاید اس لئے بھی آئے کہ یہ ایک خاتون کا لکھا ہوا افسانہ تھا۔ اور ہمارے ہاں کوئی خاتون انتہائی کم تر بات بھی کہہ دے تو اسے آسمانوں پر چڑھا لیا جاتا ہے، عصمت چغتائی نے تو پھر بھی بہت ہمت اور بہادری دکھائی تھی اور بس...... پھر عصمت چغتائی نے بھی محض سرخروئی کیلئے یہ افسانہ لکھا اور اپنا بوجھ اتار پھینکا۔

میری رائے میں کچے ٹانکوں سے بنایا گیا لحاف کا لباس مکمل تو ضرور نظر آتا ہے مگر ذرا عمیق نظروں سے دیکھیں تو اس میں سارا کچا پن عیاں ہو کر رہ جاتا ہے اس لئے میری رائے میں ''لحاف''

عصمت چغتائی کا نمائندہ افسانہ تو ضرور ہوسکتا ہے مگر شاہکار نہیں اور نہ ہی یہ افسانہ ابھی تک عصمت چغتائی کو سعادت حسن منٹو کے برابر لانے میں کوئی کردار ادا کر سکا ہے۔

کتابیات:

۱)...... ماہنامہ آج کل جنوری ۱۹۹۲ء مضمون عصمت چغتائی...... دوزخی کی باتیں از اپندر ناتھ اشک

۲)...... عصمت آزادی اور افسانہ (اوراق) از شین کاف نظام

۳)...... اردو ادب کی تحریکیں............ از انور سدید

۴)...... پطرس بخاری کے نثری افکار............ مرتبہ شیما مجید

۵)...... انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا والیم ۱...... ۲۰ صفحہ ۵۸۰

۶)...... 50-Great Short Stories..... Edited By Milton Crane

۷)...... ماہنامہ ساقی دہلی شمارہ فروری ۱۹۴۵ء

۸)...... نئے افسانے اور ہمارا مستقبل (نقوش) شمارہ ۲۶_۲۵

اردو ادیب خصوصاً شاعر تقسیم ہندوستان کے بعد نام نہاد حب الوطنی کے (دونوں مملکتوں کے) نظریاتی ایجنڈے کا آلہ کار یا کسی حد تک ترجمانی کا کام کرتا رہا۔ پاکستان میں اس قسم کی جذباتی نظریہ بندی ۱۹۶۵ء اور ۱۹۷۱ء کی جنگوں کے اثرات کی صورت میں سامنے آئی۔ ۱۹۶۵ء پر پاکستانی شعراء کا عسکری ولولہ، جنگ مخالف جذبات کی ترویج کے بجائے جنگ حمایت (Pro-War) یا اس سے بھی آگے نفرتوں اور قتل و غارت کے مقتل سجانے جیسے جذبات سے ممیز تھا جس میں مذہب اور اس کی نظریاتی پاسداری کو محرک قرار دیا جارہا تھا۔ جبکہ ۱۹۷۱ء میں یہ سارے جذبات غم، افسوسناک احساسات میں ڈھل کر جذبۂ حب الوطنی کی اندوہناک شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ۱۹۷۱ء کی عبرت ناک شکست کو محض افسوس ناک حد تک محدود کر کے ریاست کے فوجی قابضین کے مقاصد کو تقویت دی گئی۔ جیسا حکومتیں سوچتی رہیں پاکستانی اردو شاعروں نے بھی ویسا ہی فکری پلیٹ فارم مہیا کر دیا۔

عبدالرشید کی نظم میں امیجز کا تنوع

تنویر صاغر

نئی شاعری، اپنے آغاز سے ہی جذبات کی نوعیت یا شدت سے قطع نظر اپنے لسانی اور ساختیا
در و بست میں خود ساختہ اور غیر مروجہ ضابطوں کی تابع ہے۔ اس کا اضطراری میدان روایتی، بند
ٹکے موضوعات، اسالیب اور مروّجہ زبان سے انحراف ہے۔ نیا شاعر اپنے حسّیاتی اور تخیلاتی تجربات
کے اظہار کے لئے نئے نئے سانچے بناتا ہے، نئے نئے تجربے کرتا ہے جو نفسِ انسانی کے بطون سے
بالا تو نہیں مگر ان تک رسائی کی توفیق ہر ادبی آشنا کو بھی نہیں، بلکہ نئے شاعر کا ہم نوا جذباتی معنویت
کے بجائے مابعد الطبیعاتی تفکر اور متخیلہ کی بنا پر لسانی تغیرات سے مالا مال ہے۔ شاعر اپنے لاشعور میں
جاگزیں صداقتوں اور حقیقتوں کا اظہار تمثال کی صورت کرتا ہے لیکن ہر شاعر کا باطن ان الفاظ کو تمثالوں
کی صورت نکلنے کی اجازت نہیں دیتا بلکہ چند معدودے تخلیقی شاعر ہی تمثالوں کے سہارے اپنے لاشعور
کی سرگزشت بیان کرتے ہیں جو کائنات، سماج، انسانی واہموں، بدگمانیوں اور داخلی شکست و ریخت کا
اعادہ ہوتی ہیں۔ تمثال کی عموماً دو قسمیں ہیں ایک مرئی تمثال اور دوسری علامتی تمثال، مرئی تمثالیں وہ
ہیں جو خالصتاً انسانی مزاج سے وابستہ ہیں جبکہ علامتی تمثالیں قاری کے تخیل کو متوجہ کرتی ہیں۔

عبدالرشید، نئی شاعری کی تحریک کے ایک اہم نظریہ ساز شاعر ہیں۔ عبدالرشید کے ہاں جذباتی
اور محاکاتی تمثالوں کا ایک ایسا نظام ہوتا ہے جو فرد اور تمثال کے باہمی میل ملاپ سے عبارت ہے اور
زبان کے نمو پذیر ہونے سے تشکیل نو تک پھیلا ہوا ہے یہ تشکیل نو تمثالوں کے جدلیاتی اصوات کی
ترجمان ہے ان کے ہاں لفظ علامتی پیرائے کی شکل اپناتے ہیں اور پُر اسرار تمثالوں کی روش اختیار
کر جاتے ہیں جو ان کی ذات سے لامحدود تخلیقی لے کے وسعت آمیز ہونے کی غماز ہے۔

بورخیس لکھتا ہے:

''ادب شاعری سے شروع ہوتا ہے اور نثر کے امکان تک پہنچنے میں اسے صدیاں لگ جاتی ہیں...... لفظ ابتداء میں ایک ساحرانہ علامت رہا ہوگا جسے وقت کی سودخوری نے لگا دیا شاعر کا مشن یہ ہونا چاہئے کہ وہ لفظ کو اور اس کی ابتدائی اور مخفی قوت کو بحال کرے، خواہ وہ جزوی طور پر ہی سہی، ہر نظم پر دو باتیں لازم آتی ہیں ایک تو کسی محدود لمحے کی ترسیل اور دوسرے ہمیں جسمانی طور پر چھونا، جیسے سمندر چھوتا ہے......''

سردست عبدالرشید کے نئے شعری مجموعے ''افتخار جالب کے لئے نوحہ اور دوسری نظمیں'' کا تجزیاتی مطالعہ مقصود ہے عبدالرشید کے اس شعری مجموعہ میں پینتیس (۳۵) نظمیں اور سات کانتوز پر مشتمل افتخار جالب کے لئے طویل نوحہ ہے۔

عبدالرشید کی نظموں میں مقامات، اشیاء اور افراد کا حوالہ براہِ راست نہیں ملتا بلکہ ان کی نظموں کے سیاق وسباق تک رسائی کے لئے ہمیں چند تمثالوں پر غور کرنا ہوگا جیسے وہ کہتے ہیں:

''اک آندھی خلوت وجلوت کی مٹی روند کر اُٹھی گواہی کے لئے
دن ہیں کہ اونٹوں کی طرح چلتے ہیں شور وشر کے ساتھ
صدا کی سمت
صدا جو اک بجھارت کی طرح معنی پہ چھلکے کی طرح لپٹی ہوئی
خوشیوں میں تہ در تہ دفینے کی طرح
سب کو بلاتی ہے

(تو کیا وہ سب ہماری ساتھ، ص ۱۱۷)

اس بند کے بعد قصوں کی ساعت سے تسکین ماضی کی طرف مراجعت ہے یوں ہم دیکھتے ہیں کہ نظم کے لسانی پیرائیہ میں ہر لفظ دوسرے لفظ سے منطقی ربط رکھتا ہے اور ایک معنی خیز اکائی تشکیل دیتا ہے مگر اس ساخت کو سمجھنے کے لئے اس کے پیچھے لاشعوری تمثالوں اور نظم کی فضا پر توجہ بہت ضروری ہے یہ سب جدید اردو نظم کے مزاج سے مختلف ہے کیوں کہ یہاں منفرد اسلوب، متحرک اور سیال تمثالیں اور جدید طرزِ احساس اس کی شعری فضا کا انعکاس کرتے ہیں ان کی شعری لغت مانوس الفاظ، استعاروں اور علامتوں سے قطعاً تربیت نہیں پاتی۔ عام شاعر احساس کے قریبی الفاظ کو روایتی معنوی تشکیل دیتا ہے جیسا کہ عبدالرشید کے شعری جغرافیہ کی توسیع الفاظ کے بے پناہ زرخیز قرینے سے ہوتی ہے۔

عبدالرشید کا موضوع ایسا انسان ہے جو وقت، روح اور زندگی سے بیزار ہے جب کہ فطرت اور

موت کے قریب تر۔ لہٰذا ان کے ذہن میں فنا اور وجود کا یہ سلسلہ انسانی وجود کے عدم سے منسلک کر دیتا ہے وہ اپنے روز و شب کے تھکن آمیز پڑاؤ کو بیان کرتے ہیں جو فلک کے محدود گھیراؤ کی زد میں ہے، مثلاً وہ کہتے ہیں:

ہمارے روز و شب لنگر نہیں رکھتے
پڑاؤ کے لئے منزل نہیں رکھتے
فلک جو دید کی حد سے پرے اور دائروں میں
کھلتا جاتا ہے تسلی کے لئے کافی نہیں۔

(ہمارے روز و شب، ص ۹۰)

زیرِ نظر مجموعے میں ماضی، وقت، دنیا، انسان اور رات کی بنیادی تمثالیں ہیں جو عبدالرشید کی شعری مزاج سے مخصوص ہیں۔ وہ ان کے ذریعے ماضی کے انسان کو انسانیت کے طور پر بیان کرتے ہیں وہ رات، خودکشی اور موت کے حصار میں بھی ہیں، مگر ان کا خوف انہیں ماضی کی پرانی حسرتوں اور دکھوں سے روشناس کرانا چاہتا ہے تاکہ فرد کا وجود ان تلخیوں اور کش مکشوں سے بے خبر نہ رہے۔ اس دوران وہ گھڑی کی سوئیوں، جون کی تپتی دوپہروں کی ہلکی بارش کو بھی یاد کرتے ہیں۔

اسٹیچو بن کے بیٹھا ہوں اور سوچ رہا ہوں
تیس برس بچپن کو کھیلنے والی ناؤ سے باہر آیا ہوں
دنیا کے اس طور اطوار اور میل ملاپ کی گرمی سردی
کتنی بار چڑھی اور چڑھ کر اُتری ہے
یادوں کا وہ موتی پایا کھویا اور دُھندلایا ہے
اس میں مرہم کے آثار جو تھے آزاد ہوئے ہیں

(یوں ہی لکھتے رہے، ص ۵۴)

سوال یہ اٹھتا ہے کہ نئی نظم اگر محض ایک خاص تہذیبی علامت سے عہدہ برآہ ہو جائے تو وہ اشیاء کے وجود و مقام کو بحال نہیں کرتی بلکہ اشیاء کا نئی نسبتیں قائم کرنا، انہیں استحکام دینا اور نئے اوصاف و امتیازات کے ساتھ نمایاں کرنا بھی نظم کے آہنگ اور معنی کی گہرائی میں شامل ہو جاتا ہے اسی طرح نظم محض ایک خاص نوع کے فہم کو ہی اجاگر نہیں کرتی بلکہ وقت کے خالی لمحوں کو بھرپور کرنے کے لئے انسانی بصیرت و آگہی کے احساس سے ہم آمیز ہو جاتی ہے یہ اس کی نظریہ سازی کی اساس بھی ہے اور زندگی یا حقیقت کے مسلسل پیہم ہونے کا عمل بھی۔ یہ نسبت اور امتیاز محض کسی نظریہ سازی کی تشکیل

کا جواز نہیں بلکہ یہ لسانی عالمگیریت و آفاقیت کے تکثیری نظام ہائے کے فوری ردِّ عمل کی سیاق ہے۔
عبدالرشید نے جمالیات کی آفاقی قدروں اور جنسی رویوں کو تخلیقی اعتبار سے ایک تمثیلی نہج دی ہے۔ یہ نئے شعری تناظر کے نظامِ فکر کی ترجیحات میں شامل بھی ہے اور مخلوط جمالیاتی معیارات بھی اس کی شعریات سے ہی متعین ہوتے ہیں۔ عبدالرشید نے شعریات کے ساتھ ساتھ جمالیاتی رجحانات کو بھی منفرد ڈھنگ سے شعری قالب میں ڈھالا ہے یہ جمالیاتی ضابطے انسانی جبلت سے وابستہ نہیں۔ اسی جبلت کا اظہار وہ یوں کرتے ہیں:

''جینا بھی تو شہوت کی قسموں سے ہے اپنے اندر اس کے اس انگور کو خود ہی پھوڑتے ہیں دردِ تمنا یعنی اس کا شیرہ اس کی پاگل کرنے والی خوشبو کہ جو جیون کے بے زار دنوں کو ڈھانپ رہی ہے، اکساتی ہے پاؤں چلتے چلتے چوباروں کے چوبی زینوں پر جاڑ کتے ہیں، چاہیں تو اس لمحے خواہش کی کثرت کو کسی بھی جسم میں یک جا کر سکتے ہیں، اس کو اپنے بدن کا تحفہ دے سکتے ہیں۔'' (ہم ایسے ہی تھے، ص ۴۳)

عبدالرشید کی نظموں پر نئی شاعری اور لسانی تشکیلات کا خاصا اثر دکھائی دیتا ہے۔ انہیں واضح طور پر افتخار جالب کا مقلد بھی کہا جا سکتا ہے انہوں نے افتخار جالب کے لئے ایک طویل نوحہ بھی لکھا ہے اس نوحے میں انہوں نے افتخار جالب کی ظاہری اور باطنی شخصیت کا مکمل احاطہ کیا ہے اور ان کی تخلیقی شخصیت کا بڑی جسارت سے عکس پیش کیا ہے ایک اقتباس ملاحظہ کیجئے:

''جو بھی تھا لیکن نیا احساس تھا رشتوں میں، لفظوں میں بیان ہیں، ہم جڑے، لیکن خود اپنے ذہن کی اس سرگرانی سے علیحدہ ہو نہ پائے۔
تم سعادت اور سمیع آہوجا اور جوذی کے ساتھ اس خاص نسبت سے ملے، آخر تم ان کے پیش رو اور دوست بھی تھے اور قبیلے کے امام۔'' (افتخار جالب کیلئے نوحہ لے، ص ۱۵۹)

عبدالرشید کی نظموں میں تمثال کی تشکیل معانی کے نت نئے مفاہیم بدلتے ہیں انہوں نے فرد کی جبلت، بے بسی، گھٹن، قنوطیت، احساسِ پشیمانی اور پھر ان سے پیدا شدہ متحرک اور سیال امیجز کے ذریعے کیفیات کو بجا طور پر اپنی نظموں میں بیان کیا ہے۔ ان کی نظمیں جدید اردو نظم میں امیجزم کی بہترین مثال ہیں۔
عبدالرشید کی نظموں میں اسلوبیاتی نہج میں اہم بات تجسیم نگاری ہے۔ وہ معمولی چیزوں کو غیر معمولی صورت دے کر محسوس کرانے کی صلاحیت رکھتے ہیں مثلاً نیند کے لئے بال، ٹانگوں کی ادھوری تینچی، خدا کی جوتی، خدا کی لاش، موت کا نغمہ، لفظوں کی آندھی، جسموں کے بند دریچے وغیرہ وغیرہ

عبدالرشید نے بیک وقت آنکھوں اور ہاتھوں کے لمس اور احساس سے زندگی کے تمام تر مناظر کو تخلیقی حصار میں لے کر ایسی معنویت کی بنیاد رکھی ہے جہاں یاس، قنوطیت، رجائیت، ہیجان، حقیقت کے ادراک کی سعی بے معنی ثابت کر چکے ہیں۔ زندگی سے لایعنیت اور بیگانگی ہی ان کی زندگی سے وابستگی کا حصہ ہے کہ وہ ہر نوع کے کرب، تشویش اور سماج کے سیاق و سباق میں اپنی ذات کی حد بندیوں سے گریز کا اظہار کرتے ہیں۔ زندگی کے اس تجریدی عمل کے Reflexes ان نظموں کا خاصہ ہیں جو تخلیقی لمحے کی دیوانگی اور سرشاری سے متشکل ہو کر احساس کی اکائی کو تشکیل دیتے ہیں اس اکائی اور یک جائی کا اظہار لکھے ہوئے لفظوں میں نئے ڈھنگ سے ہوتا ہے کبھی غیر معمولی ذہنی جنبش، کہیں میلانی شدت، کبھی شعور کی رو، کبھی لاشعور کی رو، کبھی علامت، کبھی استعارہ!

تاریخ میں مغرب کی مرکزیت کو مؤرخوں اور مفکروں نے چیلنج کیا ہے اور اپنی تحقیق کے ذریعے ثابت کیا ہے کہ عالمی اقتصادی اور سیاسی طاقت کا مرکز کبھی ایک نہیں رہتا ہے بلکہ یہ مرکز بدلتا رہتا ہے مشرق و مغرب دونوں زمانہ قدیم سے ایک دوسرے سے متاثر رہے ہیں۔ اس کی شہادت آثار قدیمہ کی دریافتوں سے بھی ہوتی ہے۔ آج جو مغرب کی برتری نظر آ رہی ہے یہ تاریخ میں ہمیشہ سے نہیں تھی ایک وقت تھا کہ جب یہ مرکزیت مشرق کو حاصل تھی...... آندرے گند فرانک کے مطابق ۱۸۰۰ء تک یورپ میں مشرق کے بارے میں رومانوی تاثرات تھے یہ دلکشی، خوبصورتی اور سربستہ رازوں کی سرزمین تھی لیکن اس کے بعد سے مغرب میں مشرق کے بارے میں خیالات بدلتے چلے گئے۔ صنعتی انقلاب اور نوآبادیاتی نظام نے مشرق کا رومانوی تاثر ختم کر دیا اور مغرب کی برتری کا نظریہ ابھرا کہ جس میں مغرب تاریخی عمل کا مرکز بن گیا۔ اس تبدیلی نے یورپ کے تمام اسکالرز اور مفکرین کو متاثر کیا جن میں کارل مارکس، اینگلس وغیرہ بھی شامل ہیں۔

(ڈاکٹر مبارک علی)

عالم گیریت، ادب اور کلچر
(ایک کولاج)

سرمد صہبائی

گلوبلائزیشن کا ترجمہ عالم گیریت کیا گیا ہے اگر ہم اس ترجمے کی ساختیات پر غور کریں تو شاید ہمیں اس کی نزاکت کا کوئی پہلو نظر آ جائے۔ ''گلوب'' تو حسن صراحت سے محروم ایک لاتعلق لفظ ہے جو اپنے لغوی معنی میں جامد ہے جبکہ عالم، عالم شوق بھی ہے دید کا عالم، انتظار کا عالم، بے خودی کا عالم۔

گلوبلائزیشن میں لفظ کا استعمال Empirical ہے جبکہ لفظ عالم، نیرنگی معنی سے متحرک ہوتے ہوئے Meta Lingual یعنی لسانیات سے ماورا ہو جاتا ہے۔ بہر حال اگر اس ترجمے کو مقتدرہ قومی زبان کی تائید حاصل ہے اور آپ کہتے ہیں تو پھر ٹھیک ہی کہتے ہوں گے۔ گلوبلائزیشن، اکیسویں صدی میں ایک نیا Buzz Word ہے یعنی ایک بھنبھناتا ہوا لفظ، بھن بھن، دنیا کے سٹیج پر ایک نیا تماشا، جس کے کھیلنے والے پرانے شاطر نیا بہروپ لے کر آتے ہیں۔ Uappies یعنی ملٹی نیشنلز، سیاہ بلیوں کی طرح سیاہ سوٹ میں ملبوس اپنے لیپ ٹاپ پر ساری دنیا سے کاروبار کرتے ہیں۔ CCTV سے آتی جاتی خلقت کی حرکات اور سکنات کا تجزیہ کرتے ہیں۔

اپنے موبائل فون سے ساری دنیا کو چلاتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں نیسلے کی بوتل ہے اور ان کے صرف نتھنے ہلتے ہیں۔ پر سر جی کیا کریں انفارمیشن ٹیکنالوجی آ گئی ہے۔ یہ صدی تو شعور کی صدی ہے۔ آپ میڈیا ہی کو لے لیں پہلے دو چینل تھے اب سو چینل ہیں۔ میڈیا Explosion ہو رہا ہے۔ چوبیس گھنٹے ہمیں سیٹلائیٹ گھورتا ہے اور ہم اس کو گھورتے ہیں آج کا انسان دو کنا نہیں چوکنا ہو چکا ہے۔ آپ خود سوچیں، کون سی چیز ہے جو One Click Away نہیں۔ اب تو ہر چیز

Poetry.com، Love.com، God.com ڈاٹ کام ہے اب تو آپ بھی ڈاٹ کام ہیں اور میں بھی، اتنا شعور، اتنا علم، اتنی بے خبری کہ الاماں۔

خلقت حصارِ ہوش میں مقید رات دن کی رحل پر کھلی ہوئی کتابِ عقل کی قرأت میں معروف ہے اور صوفیاء کہتے ہیں کہ تمام وہ علم جو وجد اور عرفان سے عاری ہے۔ علم مردہ ہے کہیں یہ صدی علم مردہ کی صدی تو نہیں۔ مولانا روم اپنے جبے اور دستار میں پانچ سو شاگردوں کے ساتھ بیٹھے فتویٰ لکھ رہے ہیں۔ ان کے گرد کتابوں کے ڈھیر لگے ہوئے ہیں۔ شاہ شمس تبریز ایک مجذوب کی صورت ظاہر ہوتے ہیں اور ان کتابوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے مولانا روم سے پوچھتے ہیں۔ "ایں چیست" مولانا علم کے تکبر میں کہتے ہیں یہ وہ چیز ہے جسے تم نہیں جانتے۔ شمس تبریز کی آنکھیں کتابوں کو غور سے دیکھتی ہیں، کتابوں کو آگ لگ جاتی ہے۔ "ایں چیست" مولانا گھبرا کر پوچھتے ہیں شمس تبریز جواب دیتے ہیں یہ وہ چیز ہے جسے تم نہیں جانتے۔ مولانا دیوانگی کے عالم میں اپنا گریبان چاک کردیتے ہیں۔

ادب، آرٹ اور شاعری میں نہ خرد کی بخیہ گری رہتی ہے اور نہ جنوں کی پردہ دری۔ آرٹ تو تحیرِ عشق میں بے خبری کی اوٹ چلتا ہے، ایک Disinterested Pleasure ہے۔ ایک ایسی لذتِ آوارگی جس میں کوئی منزل نہیں۔ یہ ایک ایسا Signifier ہے جس کا کوئی Signified نہیں، لیکن صاحب ادب کا کوئی مقصد تو ہونا چاہئے ناں۔

مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

کوئی اغراض و مقاصد

مے سے غرض نشاط ہے کس روسیاہ کو

صاحب کوئی معنی مطلب

نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی

لیکن صاحب کوئی فائدہ تو ضرور ہوگا۔

کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

نوید ہو کہ گلوبلائزیشن نے ادب کا مقصد تلاش کرلیا ہے۔ بشارت ہے کہ وہ مدعا، جو عنقا تھا اب ایک گنجشکِ طلائی، یعنی سونے کی چڑیا میں بدل گیا ہے اور سعیِ لاحاصل، زرِ حاصل میں۔ شعر کا وظیفہ تو حاکموں کی خدمت ہے رزق سے کون کھیل سکتا ہے۔ آپ تو جانتے ہیں، عقیدہ رکھنا ہمارے بس میں نہیں ہے۔ خدمت گزار بندے ہیں، خدمت کے دام لیتے ہیں۔ نئے فنکار کا

تماشا چار گز کی رسی کے اس پار اور اس پار یعنی دونوں سروں کا واقعہ ہے۔ کبھی تو وہ نت نئے اخلاقی ڈرامے پیش کرتا ہے اور پھر زور زور سے پیٹ بجانا شروع کردیتا ہے جو گر پہنتا ہے، بر گر کھاتا ہے، ہالی وڈ دیکھتا ہے، پلاسٹک کے تھیلے جمع کرتا ہے، پیپسی کولا پیتا ہے اور پھر اونچی سی بڑھک لگاتا ہے۔ پیو اور جیو۔ مداری بھی اس بوزنہ فن کو چار گز کی رسی کے دوسرے سرے پر رکھ کر ڈنڈے کے زور پر خوب نچواتا ہے۔ اس نے اس غبی الذہن بندر کو پہلے سے پڑھا رکھا ہے، Harmony، Free، Moderation، Liberalization، Social Change، Inter-faith، Market فری مارکیٹ، فری مارکیٹ۔

بندر کو بھی پتہ ہے کہ یوں اشارہ ہو تو یوں پاؤں اٹھانا ہے اور یوں اشارہ ہو تو کیسے قلابازی لگانی ہے۔ گلوبلائزیشن کے اس معاشی انقلاب نے تین کلچر پیدا کئے ہیں۔ کارپوریٹ کلچر، Consumer Culture اور Mass Culture کارپوریٹ کلچر کے ہیرو ملٹی نیشنل ہے جو پاپولر کلچر کو رد کرتے ہوئے ایک مصنوعی Mass Culture پیدا کرتے ہیں جیسے پاکستانی تھیٹر میں ہالی وڈ کے Song ٹریکس پر کھیلے جانے والے ڈرامے، جیسے پاپ میوزک جن کی پاکستان میں کوئی روٹس نہیں، لیکن جنہیں ملٹی نیشنل کمپنیاں فوک اور کلاسیکل میوزک کے بجائے نہایت فراخ دلی سے سپانسر کرتی ہیں۔ یہ تینوں کلچر دراصل ایک ہی کلچر ہے اور گلوبلائزیشن ان کی Surrogate Mother ہے جو بچہ نہیں، پروڈکٹس جنتی ہے اور پھر اسے مارکیٹ میں Consume کرتی ہے۔ چنانچہ ادب بھی ایک پروڈکٹ ہے جس نے مارکیٹ میں Consume ہونا ہے لیکن سورج مکھی کا پھول تو روزانہ دس ہزار گھی کے ڈبوں پر چھپتا ہے لیکن اس سورج مکھی کے پھول کا کیا کریں جو وین کاف نے بنایا ہے۔ غالب کو اگر ہم عید کارڈوں اور ٹکٹوں پر چھاپ دیں تو کیا غالب کو مارکیٹ Consume کر سکتی ہے؟ کیا Mercenary Art اور اصل آرٹ میں کوئی فرق ہے یا ک ڈریڈا اسے Economisis کہتا ہے اور Kant اسے Salaried dot کہتا ہے۔

"By breaking with the Exchange of Values Poetic speech is both out of value and yet of infinite value." (Deridda)

گلوبلائزیشن دراصل یونی ورلڈ کا ایک مہذب نام ہے جو سویت یونین کی شکست اور سٹیٹ ڈیپارٹمنٹ کے فوکوہاما کی End of History کا نتیجہ ہے۔ بیسویں صدی کے آخری میں ورلڈ بینک اور آئی ایم ایف نے غریب ملکوں کو خوشحال کرنے کیلئے ایک عالم گیر معاشی انقلاب کا تصور پیش

ہوتی ہیں۔ اگر اس مرض کا علاج ممکن ہو جائے تو پھر اس سے جڑے باقی سبھی امراض کا بھی تدارک ممکن ہے۔

زبان کے وسیلے پر بے اعتمادی کا اظہار نئی فکر کا ایک اہم پہلو ہے۔ سوال یہ ہے کہ ایسا کیوں ہوا؟ صدیوں میں استوار ہونے والی لفظ پر اعتماد کی یہ فصیل کیوں اچانک ڈھے گئی؟

لیکن نہیں، ظاہر ہے یہ سب کچھ اچانک نہیں ہوا۔ نہ ہی یہ کسی فرد واحد کی سوچ تھی کہ جس نے فکر کی ایک جدا روایت قائم کی۔ یہ سب کچھ ایک اجتماعی احساس کی صورت میں ظاہر ہوا۔

تاریخی تناظر میں دیکھا جائے تو اس سوچ کے ڈانڈے ہمیں ایک خاص دور میں ملتے ہیں یعنی جب زرعی دور اپنی شان وشوکت کھو چکا اور مشینی دور عنفوان شباب کا ذائقہ چکھ رہا تھا۔ آیئے اس تمام تاریخی عمل کو عالمی سیاسی اور معاشی صورت حال کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

انسانی تاریخ میں صنعتی انقلاب نے ایک بہت واضح خط کھینچا اور تاریخ کے دھارے کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ یہ تقسیم واقعاتی ہی نہیں تھی، احساساتی، جذباتی اور فکری بھی تھی۔ سائنس کی ترقی نے انسان کو زرعی دور سے نکال کر صنعتی دور میں داخل کیا۔ یہ ایک عام تاریخی واقعہ نہیں تھا۔ یہ ایک انقلاب تھا جو صرف انسان کی معاشی حیثیت ہی میں بپا نہیں ہوا بلکہ اس کی سماجی' سیاسی اور حتیٰ کہ باطنی حیثیتوں کو بھی اس نے کئی سطحوں پر متاثر کیا۔

مختصراً یہ کہ سائنس نے انسان کے زندگی کو برتنے کے طریقہ کار کو بھی بدلا۔ انسان کے اپنے اردگرد اشیاء اور دیگر افراد سے تعلق کی نوعیت میں بھی غیر معمولی تبدیلی پیدا ہوئی اور اس سب کچھ نے اس کے سوچنے اور سمجھنے کے وہ تمام اطوار بدل کر رکھ دیئے' جو زرعی دور سے جڑے ہوئے تھے۔

زرعی دور کیا تھا؟ انسان کے لیے فطری جکڑ بندیوں سے عبارت ایک دور جس میں ایک کسان اپنی محنت پر بیس فیصد اور ان عوامل پر اسی فیصد تک انحصار کرنے پر مجبور تھا جو اس کے دائرہ اختیار سے باہر تھے جیسے موسم' بارشیں' جاگیردار یا حاکم اعلیٰ کی منشاء، قسمت، وغیرہ۔ یہی صورت حال مجموعی طور پر عام انسان کی بھی تھی۔ انسان بے پناہ قوت کی حامل سفاک فطرت اور اپنی مرضی سے فیصلے صادر کرنے والے حاکم کے آگے مجبور محض تھا۔ فطرت ہی کی طرح سفاک، من موجی اور خود غرض شخصیت جاگیردار، حاکم اعلیٰ اور ہر اس ہستی کی تھی جو ایک عام انسان اور ایک کسان سے زیادہ طاقت ور تھی۔

تب انسان کے پاس کیا تھا' سوائے عقیدہ اور یقین کے جو اس کی اشک شوئی کرتا اور اسے امید کے تار سے باندھے رکھتا۔ تب عقیدہ ہی اسم اعظم تھا۔ سب سے بڑا سہارا ایک کسان کے لئے اس کا یقین ہی تو تھا کہ بارش ہوگی اور اسے اچھی فصل کاٹنے کو ملے گی۔ توہمات، عبادات، رسومات اور مکمل

اطاعت جیسی تاروں سے جڑا ہوا یہ زرعی دور انسانی رویے کا ایک رخ متعین کرتا ہے۔

سولھویں صدی عیسوی میں یورپ میں نشاۃ ثانیہ کا آغاز ہوا تو اس نے جیسے یورپ کے تنِ مردہ میں ایک نئی روح داخل کی۔ اس روح نے عقیدے کی جڑوں پر حملہ کیا اور عقل اور عقیدے کی بحث کو حیاتِ نو عطا کی۔ عقلی تفسیروں اور دنیا کی عقلی توضیحات نے عقیدے کے پیروں کے نیچے سے زمین کھینچ لی۔ لیکن عقیدہ غیر مشروط اطاعت ہے تو عقل مشروط۔ اطاعت دونوں ہی صورتوں میں ہے۔ عقیدہ آپ کو اپنا پابند کرتا ہے تو عقل بھی ایسے ہی تقاضے کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ سو یوں ہوا کہ انسان ایک طرح کی اطاعت کے دائرے سے نکل کر دوسری اطاعت کے دائرے میں داخل ہو گیا۔ حتمی سچائی پر انسان کا ایمان متزلزل تو نہیں ہوا لیکن اس منظر نامے میں عقل کی شمولیت نے بحث مباحثہ اور شک کی گنجائش پیدا کی۔ یہ نشاۃ ثانیہ کے عقل پسند دور کا روپ تھا۔

لیکن حتمیت کے جبر کو تو عقل بھی مانتی ہے۔ ضرورت پیدا ہوئی اور اس ضرورت کے احساس کو سائنس کی ترقی نے فروغ دیا کہ انسانی فکر پر ہر جبر کا خاتمہ کیا جائے۔ یہ کارنامہ سائنس نے مشین کی مدد سے کیا، جس نے جبر کی اس دبیز فصیل میں دراڑ ڈالی۔ فطرت کے آگے ڈھال بن جانے والی مشین نے انسان کو کئی حوالوں سے اعتماد بھی بخشا۔ اس کی پیداواری صلاحیت غیر معمولی تھی بلکہ غیر انسانی۔ کوئی انسان مشین کا مقابلہ نہیں کر سکتا تھا۔ سو فطرت اور انسان کے درمیان انسان ہی کی تخلیق کردہ ایک اور قوت آ کھڑی ہوئی جس کا جھکاؤ انسان کی جانب تھا۔ اس نئے اعتماد نے جو اسے سائنسی اور صنعتی ترقی اور مشین کی ایجاد نے دیا تھا، اسے اس لائق بنایا کہ وہ فطرت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بات کر سکتا تھا۔

سائنس نے عقل کو کٹہرے میں لا کھڑا کیا اور اپنے اختیارات سے تجاوز کرنے کے جرم میں قلم دانِ اقتدار اس سے چھین لیا۔ یوں مشین کے دور کا آغاز ہوا۔ مشین نے انسان کو عقیدے اور عقل کی زنجیروں سے آزاد ہونے کی راہ سجھائی اور اسے یقین دلایا کہ وہ اتنا مجبور محض نہیں ہے جتنا وہ اب تک خود کو تصور کرتا رہا تھا۔ یہ احساس ہی حتمیت کے زوال کا اشارہ تھا۔ حتمیت کی اصل طاقت عقیدہ ہی تھی۔ یہ طاقت باقی نہ رہی تو عقل نے اسے کچھ سہارا دیا۔ لیکن سائنس کی ترقی نے اس سے یہ سہارا بھی چھین لیا۔ حتمیت کی فلک بوس دیوار میں رخنے ظاہر ہوئے اور پرلی جانب کا منظر دکھائی دینے لگا۔ یہ منظر کیا تھا۔ یہ ایک تصویر تھی عوامی احساسات اور تصورات کے رنگوں سے رنگی ہوئی۔

ہم اس سارے عمل کو ایک اور طرح سے بھی سمجھنے کی کوشش کر سکتے ہیں۔

جاگیرداریت، ملوکیت اور آمریت، یہ سب ایک خاص دور کی پیداوار ہیں جسے ہم عرف عام میں

زرعی دور سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس دور میں مطلق العنانیت ہی اسم اعظم کا درجہ رکھتی تھی۔ جو ایک بادشاہ، آمر اور جاگیردار نے کہہ دیا' وہی حرف آخر تھا مطلق اطاعت کا متقاضی، جس میں کسی سوال یا شک کی گنجائش نہیں تھی۔ علم اور فیصلہ سازی کا ایک خاص طبقے تک محدود ہونا ہی وہ بنیادی خصوصیت تھی جس نے اس دور کے چہرے کو حتمی شکل دی۔

لیکن سائنس جیسا بت شکن مظہر انسانی تاریخ میں شاید ہی کوئی اور ہو۔ اس نے شک اور سوال کو اپنا ہتھیار اور تجربے کو اپنی ڈھال بنایا اور عقیدے اور عقلِ محض پر قائم کیے گئے قدیم بتوں پر چڑھ دوڑی۔ اس کے ہتھیار ایسے تند و تیز اور ڈھال اتنی مضبوط تھی کہ کوئی طاقت اس کے آگے ٹھہر نہ سکی۔ یہ اپنی ذات میں انتہائی عاجزانہ لیکن اپنے دشمنوں کے لیے نہایت جارحانہ تھی۔ یہ دو دھاری تلوار کی مانند ہے کہ نظری اعتبار سے دیکھیں تو نہایت پرامن کہ اس کا مقصد دنیا کو سمجھنا ہے لیکن عملی روپ مختلف ہے۔ ایک طرف ماں کا روپ ہے تخلیق کے ذریعے دنیا کو بدل دینے والا اور دوسری طرف باپ کا روپ ہے سختی سے اس کی تربیت کرنے اور اسے ایک خاص سانچے میں ڈھالنے والا۔

لیکن سائنس کا مزاج مطلقیت پسند نہیں ہے، بلکہ اس کے برعکس جمہوری اور تشکیک پر مبنی ہے۔ ایک موقع پر تقریر کرتے ہوئے آئن سٹائن نے کہا تھا کہ میرا پسندیدہ شاگرد وہ ہے جو اس وقت اپنی لیبارٹری میں بیٹھا میری نظریات کو رد کرنے کے لیے تجربات میں مصروف ہو کیوں کہ ایسا ہی کوئی شخص ہوگا جو سائنس کو آگے بڑھائے گا اور سوچ اور فکر کے نئے آفاق کو دریافت کرے گا۔

سائنس کی ترقی نے ایک طرف حمیت کے خاتمہ کو ناگزیر بنایا، تو دوسری طرف جمہوری اقدار کے فروغ کا باعث بھی بنی۔ ایک ایسے سماج کی بنیاد گزار بنی جہاں سچ کی اجارہ داری کا دعویٰ دیوانے کی بڑ کے سوا اور کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔

سائنس کی ترقی نے انسانی ذہن کو حرف آخر کی اصطلاح پر نظر ثانی کی ترغیب دی۔ یہ عقیدے اور عقل کی حمیت پر ضرب کاری تھی۔ یہ عقیدہ ہی تو تھا جس نے حکمران یعنی اتھارٹی کے ہاتھ میں مطلق العنانیت کی عصا تھما رکھی تھی۔ عقیدہ کمزور ہوا تو یہ عصا بھی باقی نہ رہی اور مطلق العنانیت کی دیوار ڈھے گئی۔ حکمران کا کہنا اب مزید حرف آخر نہ رہا۔ آخر کیوں اسے مطلق تسلیم کیا جائے۔ دنیا کی ہر بڑی سچائی کو سائنس ایک ایک کر کے کٹہرے میں کھڑا کر رہی اور اس پر سے مطلقیت کی قبا نوچ رہی تھی۔ یہ ایک تیز رفتار عمل تھا اور ایسا ہونا ہی تھا۔ اقوامِ عالم کے پاس بس دو ہی راستے تھے یا تو اس نئی حقیقت کو مان لیں، یا اس سے نظریں پھیر لیں۔ اسے جھٹلانا اب ممکن نہیں رہا تھا۔

سو یوں ہوا کہ اس نے سب کچھ بدل کر رکھ دیا۔ خاص طور پر انسان کے فطرت سے تعلق

کو۔ظاہر ہے اب اسے اتنی سکت حاصل ہوگئی تھی کہ وہ فطرت کی سفاکیت میں اپنے لیے راہ بنائے۔
یہ پہلا موقع تھا جب اسے اپنی حیثیت کا، خاص طور پر فطرت کے مقابلے میں اپنی حیثیت کا اثبات کرنے کا حوصلہ ہوا تھا۔ یہ سب کچھ ایک دم سے نہیں ہوا تھا اور نہ ہی یہ کوئی معمولی واقعہ تھا۔ سب سے بڑی تبدیلی ایک عام آدمی کی زندگی میں رونما ہوئی۔ وہ صدیوں سے خاص لوگوں کے گروہ کے ہاتھوں پس رہا تھا۔ گو اب بھی ایسا ہی تھا، لیکن اب وہ پہلے سے زیادہ مستحکم، مضبوط اور باحیثیت ہو چکا تھا اور اسی لیے اس نے ہر شے میں اپنا حصہ مانگنا شروع کیا۔ حتیٰ کہ اپنے بارے میں وضع کیے جانے والے قوانین اور اپنے بارے میں بولے اور لکھے جانے والے ہر بیان میں بھی۔ وہ ہر کہی یا لکھی ہوئی بات میں اپنی باتوں' سوالوں' خواہشوں اور مطالبوں کے پیوند لگا کر اسے مکمل کرنا چاہتا تھا۔ یہ عجیب خواہش تھی اور بہت عجیب انداز میں دنیا بھر میں ایک وبا کی صورت میں پھیلی تھی۔ اس کی کوئی مثال تاریخ میں ہمیں نہیں ملتی کہ جب دنیا بھر میں لوگوں نے اور خاص طور پر عام لوگوں نے کسی ایک ہی خواہش کو اتنی شدت سے اپنے اندر محسوس کیا ہو۔ عوام کے غلیظ ہاتھ لگنے سے تقدس کی سفیدی میں لتھڑے الفاظ داغ دار ضرور ہوئے اور ان میں وہ پہلی سی سطوت باقی نہ رہی۔ لیکن ان کے لیے عوام کی قبولیت کم ہونے کے بجائے بڑھی۔ اجتماع کے لیے فیصلہ سازی کا عمل مخصوص طبقے تک محدود نہ رہا۔ انسانی تاریخ میں یہ اپنی نوعیت کا واحد اور نہایت اہم واقعہ تھا۔

تاریخ پر نگاہ دوڑائیں تو جمہوریت کا جواز اس کے سوا اور کچھ دکھائی نہیں دیتا کہ یہ اتھارٹی کی تاؤ بھری گرفت ختم کرنے کی عوامی خواہش ہے۔ اقتدار اور اختیار ایسا کمال ہے جسے پانے کی جہد مسلسل سے تاریخ بھری ہوئی ہے۔ اس جدوجہد میں سب سے فعال اکثریتی یعنی عوام کا طبقہ رہا لیکن وہی اس کے ثمر سے بھی سب سے زیادہ محروم رہا اور اس کی محنتوں کا ثمر ہمیشہ اقلیتی طاقت ور طبقے ہی کے حصے میں آیا۔ اقتدار اور طاقت پر اپنے تسلط کو قائم رکھنے کے لیے ضروری تھا کہ عوام کو مسلسل کمزور رکھا جائے۔ علم تک عوام کی رسائی کے راستے میں ممکنہ حد تک رکاوٹیں پیدا کی جائیں۔ معلومات ایک سرمایہ خاص تھا جو خواص ہی کو زیب دیتا اور جس پر عوام کا کوئی حق نہیں مانا جا سکتا تھا۔ لیکن سائنس کی ترقی نے معلومات جیسی مقدس طاقت کو عوام کی رسائی میں دیا۔ بلکہ انہیں مقدس ہی نہ رہنے دیا۔ اس کے سر سے مطلق العنانیت کا تاج اتار پھینکا۔

لوگوں نے اسے اپنا حق سمجھا کہ وہ لفظ کے مفہوم میں اپنے مخصوص حالات اور اپنی سمجھ بوجھ کے مطابق پیوند کاری اور ترمیم و اضافے کریں۔ آخر کیوں ایسا مان لیا جائے کہ جو اسے لکھنے والے نے اسے معنی دیئے، وہی آخری یا اصل معنی ہیں۔ کہنے یا لکھنے والے نے کس سماجی' سیاسی' ذہنی اور روحانی

تناظر میں کوئی لفظ لکھا' اسے جاننا اہم ہے لیکن ایک قاری اور سامع کے لیے اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ وہ خود اپنے مخصوص فکری' سماجی' سیاسی اور تاریخی تناظر میں اس سے کیا مفہوم اخذ کرتا ہے۔ کیا یہ بات اہم نہیں ہے کہ کسی عام فرد نے کسی شے کو کیسے دیکھا اور کیا یہ بات اس خاص متن کے مفہوم میں اضافے کا باعث نہیں بنتی ہے۔ بھلے یہ اضافہ مصنف کے اپنے فرض کردہ مفہوم سے کتنا مختلف ہی کیوں نہ ہو۔ لفظ بھلے مصنف کی ملکیت ہو لیکن مفہوم پر اس کی اجارہ داری باقی نہیں رہی۔

اقتدار میں شرکت کی خواہش ایک عالمی رویے کی صورت دھار چکی ہے جس کا عملی اظہار انسانی زندگی کے مختلف شعبوں میں مختلف طرح سے ظاہر ہوا۔ انقلاب فرانس' فرائیڈ کی تحلیل نفسی' آئن سٹائن کا نظریہ اضافیت اور عالمی سطح پر جمہوریت کا فروغ' یہ سب عوامی رویوں میں آنے والی اسی تبدیلی کے اشارے ہیں۔

آیئے اس معاملے کو ایک اور حوالے سے تاریخ کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سائنس کی ترقی نے حتمیت کے خلاف عالمی سطح پر پیدا ہونے والی فکری لہر کا بیج بویا تھا لیکن اس تحریک کو مہمیز دی دو عالمی جنگوں نے۔ یہ جنگیں مرتی ہوئی اقدار کے تابوت میں آخری کیل ثابت ہوئیں۔ کم از کم ان ملکوں میں تو ان جنگوں نے معاشی' فکری اور اخلاقی نظاموں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا جو براہ راست ان کی لپیٹ میں آئے تھے۔ لیکن بالواسطہ طور پر کون ایسا ملک یا فرد تھا جو ان کے اثرات سے خود کو محفوظ رکھ پایا ہو۔ وہ اقدار جو اب تک انسانی ذہن کے آفاق پر سورج کی طرح چمکتی رہی تھیں اور کوئی شے ان کے مدمقابل اپنا جلوہ پیدا نہ کر پائی تھی' ان عالمی تجربات نے انہیں گہنا دیا۔

فرائیڈ کی تحلیل نفسی' ہائیڈگر کی وجودیت اور نیٹشے کا خدائی موت کا اعلان' ان جنگوں کے بعد کے زمانے کے مظاہر ہیں۔ فرائیڈ اب تک جنس کی بانسری بجاتا رہا اور اپنی اسی دنیا میں مگن تھا۔ لیکن دو عالمی جنگوں نے اس کے شیشے کے محل کو چکنا چور کر دیا۔ ان جنگوں میں انسانوں نے وحشت اور بربریت کی جو مثالیں قائم کیں' انہوں نے فرائیڈ کے ذہن کو جھنجھوڑا اور اس نے لبیڈو کی جگہ جبلت مرگ و جبلت حیات کے نظریے کو متعارف کرایا۔ تحلیل نفسی کے ذریعے اس نے انسان کے ظاہر اور باطن کے درمیان موجود وسیع خلیج کی صحرانوردی کی۔

انہی تجربات سے گزر کر نیٹشے نے چیخ کر اعلان کیا کہ دنیا خدا کے وجود سے محروم ہو چکی ہے۔ اس لیے انسان کو زندگی بسر کرنے کے لیے خود سے اخلاقیات کی تشکیل کرنا پڑے گی۔ ہائیڈگر نے ازلی و ابدی اقدار کو لاحاصل اور لغو بحثیں قرار دے کر فلسفے کی توجہ اس نامہربان کائنات میں انسان کی تنہائی کی طرف مبذول کی۔ کانٹ نے بھی کچھ ایسی ہی بات کی تھی کہ حقیقت مطلقہ' بھلے ہی موجود

ہے، مگر کسی کے دائرہ ادراک میں نہیں آسکتی ہے۔

تاہم اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے کہ حتمیت پر بے اعتباری کا اظہار جیسا فلسفہ میں ملتا ہے، کسی اور شعبہ علم میں ویسا واضح ردعمل سامنے نہیں آیا۔ بالخصوص بیسوی صدی عیسوی میں نمایاں ہونے والی سبھی فلسفیانہ تحریکیں ایک ہی سمت میں حرکت کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ حتمیت ایک لغوبات ہے۔ مابعد الطبعیات محض لفظوں کا گورکھ دھندا ہے۔ اسطوریات خود سے گھڑی گئی کہانیاں ہیں اور اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ زبان میں ایسے الفاظ کی اگر نشاندہی کر لی جائے جو یہ ابہام پیدا کرتے ہیں تو حتمیت اور مابعد الطبعیات سے چھٹکارا پایا جا سکتا ہے۔ منطقی اثباتیت، پس ساختیت اور پس جدیدیت ان فلسفیانہ وادبی تحریکوں میں سے چند نام ہیں۔

یہ تحریکیں مختلف فکری دھاروں کی صورت میں ایسی کھاد کا کام کرتی معلوم ہوتی ہیں جو جمہوری کلچر اور جمہوری طرز فکر کے پودے کو پروان چڑھنے میں مدد دیتا ہے۔ ایک جمہوری معاشرہ جس میں ہر کسی کو بات کہنے اور اپنے بارے میں ہونے والے ہر فیصلے میں اپنی رائے دینے کا حق اور اختیار حاصل ہو۔ کوئی ایک فرد یا گروہ نہیں، بلکہ سبھی مل کر اپنے بارے میں طے کرتے ہیں کہ انہوں نے کس طرح زندگی گزارنی ہے۔ ایسی زندگی جو سب کو قابل قبول ہو۔ سب مل کر اجتماعی فلاح کے لیے کچھ قاعدے قوانین مرتب کرتے ہیں اور یوں ایک عارضی حتمیت قائم ہوجاتی ہے۔ چونکہ ان فیصلوں کا منبع کوئی الہامی سچائی نہیں ہوتا اس لیے یہ فیصلے عارضی طور پر حتمی ہونے کے باوجود تبدیل کئے جانے کا رجحان رکھتے ہیں۔ یہ وہ حتمیت ہیں جو اکثریت نے اپنے حالات کے پیش نظر عارضی طور پر قائم کی ہوتی ہے۔ اس لیے جب حالات بدلتے ہیں تو اکثریت پھر سے سر جوڑ کر بیٹھ جاتی ہے اور نئے فیصلے کرتی ہے۔ یہاں فیصلے یا ان کی حتمیت اہم نہیں ہے، بلکہ وہ لوگ ہیں جن کے لیے سچ کی وقعت بس یہی ہے کہ وہ انہیں ایک صحت مند زندگی گزارنے اور ایک متوازن معاشرہ قائم کرنے میں مدد دے۔ اور سچ کیا ہے: اکثریت کے تجرباتی اشتراکات اور اتفاق رائے سے صورت پذیر ہونے والی ایک حقیقت۔

ناول نگار اور ہان پامک اور دولخت ترکی

زاہد امروز

ترکی کا سفر کرنے سے پہلے اگر آپ کو اور ہاں پامک کے چند ناولوں کے مطالعے کا موقع ملا ہو تو سرزمین ترک پر آپ بالکل مختلف احساس اور منفرد خیالات کے ہمراہ قدم رکھیں گے۔ استنبول کی شاہراہوں اور گلی کوچوں میں چلتے ہوئے آپ بہت سے ایسے مشاہدات کریں گے جو شاید پامک کو پڑھنے سے پہلے ترکی کا سفر کرنے کے دوران آپ کی آنکھ کی سرحد میں نہ آسکتے۔ بازار میں چلتے ہوئے یا کسی مسجد میں نماز ادا کرتے ہوئے آپ کو جو لوگ ملیں اور جن سے آپ مصافحہ کر چکے ہوں یا کرنے والے ہوں ممکن ہے ان میں سے کوئی اور ہان پامک بھی ہو اور انجانے میں آپ کی اُس سے ملاقات ہو چکی ہو یہ بھی عین ممکن ہے بازار میں کسی دوکان پر شاپنگ کرتے ہوئے آپ کے ارد گرد بہت سے اور ہان پامک اپنے اپنے کاموں میں مصروف ہوں یا وہ تمام پامک کے مخالفین بھی ہو سکتے ہیں جن کی نظر میں پامک ایک ایسا معمولی ادیب ہو جو توجہ حاصل کرنے کیلئے متنازعہ موضوعات پر ضرب لگاتا ہے اور جو حصار اس نے اپنی تحریروں کے ذریعے آپ کے گرد باندھا ایک لمحے میں ہوا ہو جائے۔

ترکی کے مختلف مقامات کی سیر کرتے ہوئے یا کسی کام سے اپ کسی ایسے مقام پر پہنچ جائیں جو آپ کو ایک صدی یا پانچ چھ صدیاں پیچھے لے جائے تو تب بھی آپ پامک کو ترکی کی گلیوں، محلوں اور سلطنت کے حساس فصیلوں کے ارد گرد گھومتا ہوا پائیں گے اور اگر بدقسمتی سے آپ کسی ایسے مقام پر نہ پہنچ سکیں تو کوئی بات نہیں۔ پامک کی تحریروں کے ذریعے تو اُس زمانے کی سیر کر ہی چکے ہوں گے۔ ترکی کے سفر کے دوران جب آپ تُرک ثقافت، روایات، لوگوں کے روّیوں اور تاریخی تبدیلیوں کو اپنی تمام حسوں کے ذریعے محسوس کرنا اور جاننا چاہیں گے تو یہ اتنی ہی تکثیریت کی حامل ہوگی جتنی

اورہان پامُک کی تحریریں۔ جن میں ایک کہانی مختلف سمتوں میں بھاگتے ہوئے تاریخ کے تاریک علاقوں میں پہنچ جاتی ہے جہاں جانا مُشکل ہوتا ہے اور بلاشبہ اپنا کردار ادا کرنے کے بعد واپس لوٹ آتی ہے۔ اس سفر کے دوران تُرکی کی شاہراؤں پر آپ کو ایک جیسے خدوخال رکھنے والے مگر مختلف رنگوں کے لوگ دکھائی دیں گے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ آپ کے گرد جو لوگ ہوں گے جنہیں آپ اپنے لئے اجنبی تصور کرتے ہیں دراصل ان تمام سے آپ پامُک کی تحریروں کے ذریعے متعارف ہو چکے ہیں۔ ان میں کچھ تو اسلام پسند ہوں گے جو اسلامی نظام قائم کرنا چاہتے ہیں اور اس کیلئے بھرپور سیاسی کوششوں میں مصروف ہیں۔ کچھ لبرل سیاسی جماعتوں سے وابستہ لوگ، کچھ پرانے کیمونسٹ جو اسلامی بنیاد پرستوں سے زیادہ فوجی راج کو بہتر سمجھتے ہیں۔ کچھ کُرد ہوں گے جو اپنے ہی علاقوں میں پرائے بنے بیٹھے ہیں جن کا سب سے بڑا مسئلہ اپنے حقوق حاصل کرنا ہے تاکہ کم از کم عام شہریوں کی طرح زندگی تو جی سکیں اور ان تمام میں جگہ جگہ آپ کو بہت سے اورہان پامُک دکھائی دیں گے۔

صورتحال اب یہاں یہ ہے کہ اسلام پرست، کمیونسٹوں کا خاتمہ کرنے کیلئے پولیس تھانوں اور عقوبت خانوں کی حمایت کرتے ہیں کمیونسٹ اور لبرل جن عقوبت خانوں میں اذیت کا شکار رہے ہیں اب انہیں اسلام پرستوں کے خلاف استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ بہت سے لوگ سیکولر ہیں جو اسلام کو گھر اور مسجد تک رکھنا چاہتے ہیں اور یورپ کا حصہ بننے کے خواب دیکھ رہے ہیں۔ کچھ کمالسٹ ہیں اور ممکن ہے انہیں عام شہریوں میں کچھ سرکاری یا مغربی مخبر ہوں جو آپ کا تعاقب کر رہے ہوں اور آپ انہیں دوست سمجھ رہے ہوں۔

یہ سارے لوگ جو ترکی کی گلیوں اور بازاروں میں ملیں گے اورہان پامُک کے کردار ہی تو ہیں۔ اب جو ادیب سیاستدانوں اور تاریخ کی دُکھتی رگوں پر ہاتھ رکھے گا بُرا تو کہلایا ہی جائے گا۔ غدار ہونے اور ملکی وقار کی بے حرمتی کا ذمہ دار تو ٹھہرایا ہی جائے گا۔ اپنے ناول ''برف'' میں وہ انہیں مسائل اور سیاسی و تاریخی الجھنوں میں گھرا ہوا ہے۔ گو کہ اس ناول میں اورہان اصل اورہان پامُک (مصنف) نہیں مگر اُس کی ایک جھلک ضرور دکھائی دیتی ہے جب اورہان فرینکفرٹ سے خریدا ہوا عمدہ سیاہ کوٹ پہنے رہتا ہے جو وہ کبھی نہیں اتارتا اور کرس (Kars) کی گلیوں میں اسی رنگ کا کتا ہر جگہ بھٹکتا ہوا نظر آتا ہے۔ کیا یہ منظر اسی بات کی طرف قدم آرائی کرنے میں مدد دے سکتا ہے جہاں ہم یہ گماں کر سکیں کہ مغرب کو اپنانے کی خواہش ہمہ وقت اس کے ساتھ سانس لیتی ہے مگر یہاں یہ سوال اس خواہش کے پورا ہونے کے سامنے دیوار بنتا ہے کہ کیا ان روشن خیال مسلمانوں کی حیثیت مغرب

کی نظر میں کرس (Kars) میں بھٹکتے ہوئے غنچے سے بڑھ کر کچھ ہوگی؟ کیا موجودہ صورت حال میں یورپ ان مسلمانوں کو اُتنی ہی محبت اور جذبے سے گلے لگائے گا۔ جتنی پر جوشی سے یہ اُن میں شامل ہونا چاہتے ہیں؟

''برف'' کا نہایت اہم کردار ''بلیو'' جو کرس (Kars) میں تشدد پسند مسلم تحریک کا نامور رہنما ہے۔ ظاہری سطح پر تو ایک دہشت گرد قسم کا کردار ہے مگر درحقیقت وہ ایک سمجھدار دانشور ہے جو اپنی سوچ کے پردوں میں یہ خیال لئے بیٹھا ہے کہ یورپین یونین میں شامل ہونے کے بعد کیا ہم اپنی پہچان قائم رکھ پائیں گے؟ اور اس کا اظہار وہ کریم سے یہ کہتے ہوئے کرتا ہے کہ ''ہم یورپ کی نقالی نہیں کریں گے'' اور اُسے ستم و سیراب کی کہانی سناتا ہے جو اپنی قدیم روایات کی طرف اشارہ ہے۔ اسی ملاقات میں وہ اس اندیشے کا اظہار کرتا ہے کہ مغرب ہمیں اپنے ایک مضحکہ خیز نقال سے بڑھ کر کچھ نہیں سمجھے گا۔ ترکی کے اس سیاسی، تاریخی اور ثقافتی منظرنامے میں مغرب کی کتنی جگہ ہے اس کا اندازہ اسی سال (۲۰۰۷ء) اپریل میں سیکولرازم کی حمایت اور اسلامی نظام کی مخالفت میں ہونے والے ترک عوام کے مظاہروں میں شامل ان کی تعداد سے لگایا جاسکتا ہے کہ آخر زندگی تو ترکیوں کو جینا ہے اور ترک فوج ملک میں سیکولرازم کے نفاذ اور سیکولر قانون (Constitution) کی سب سے بڑی پاسدار ہے اور پورا اختیار رکھتی ہے کہ قانون کی سیکولر بنیادوں کو خراب کرنے والوں کے خلاف اقدامات کر سکے۔ اب اورہان پامک اس تصویر سے ہمیں جو دکھانا چاہتا ہے وہ یقیناً بہت سے لوگوں کے لئے خفگی کا باعث ہے کہ پامک اپنے ملک کیلئے ایسے کیوں سوچتا ہے یا تو وہ مغرب کا نمائندہ ہے یا اُسے ترکی کے وقار سے محبت نہیں کہ ۶ فروری ۲۰۰۵ء کو سوئس اخبار کو انٹرویو دیتے ہوئے اس نے ۱۹۱۷۔۱۹۱۵ء میں عثمانیہ حکومت کے ہاتھوں ہزاروں آرمینین کے قتل اور ۱۹۸۴ء میں کرد علیحدگی پسندوں اور ترک فوجوں کے درمیان لڑائی میں تیس ہزار کردوں کے قتل کا اظہار کیا اور یہ کہا کہ میرے علاوہ کسی نے اس حقیقت پہ بولنے کی جرأت نہیں کی۔

ترک قانون کے مطابق ایسے واقعات پر بات کرنا منع ہے جس سے ترکی کی سلامتی اور وقار پر کوئی حرف آئے۔ اس ضمن میں یہ پینل کوڈ کے تحت دفعہ ۳۰۱/۱ عائد ہوئی ہے جس کی سزا چھ ماہ سے تین سال تک قید اور جرمانہ ہے جبکہ کسی بیرونِ ملک میں ان باتوں کے اظہار کی صورت میں سزا میں ایک تہائی اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ اورہان پامک پر یہ الزامات کیوں لگائے گئے شاید اس کے مخالفین کی طرف سے اُسے بدنام کرنے کی کوشش تھی؟ حالانکہ پامک تو آزادی اظہار کی غرض سے تاریخ کے حقائق کے پرت کھول رہا ہے کچھ غلط تو نہیں کر رہا بالآخر تاریخ تو تاریخ ہوتی ہے۔ اس سے کیسے انکار

کیا جائے یہ تو بہتر ہوا کہ ۲۹ دسمبر ۲۰۰۵ء کو پامک کا کیس موقوف کر دیا گیا۔ کیوں کیا گیا؟ پامک کے اپنے مؤقف پر ڈٹے رہنے کی وجہ سے یا ترکی کے یورپی یونین میں شامل نہ ہونے کے ڈر کو مٹانے کی وجہ سے؟

ترکی کے بازاروں اور گلیوں سے گزرتے اور لوگوں سے باتیں کرتے ہوئے پامک کے متعلق یہ خدشات بھی آپ کو سننے میں ملیں گے کہ ادب کا نوبل انعام پامک کی ناول نگاری کو یا فن کو نہیں اس کے سیاسی موضوعات کو ملا ہے جو مغرب کو بہت بھاتے ہیں اور ترکی میں پامک کو پسند کرنے والے بہت کم لوگ ہیں وہ تو ایک درمیانے درجے کا ناول نگار ہے تو آپ کو پریشان ہونے کی کوئی ضرورت نہیں یہ غلط بیانی بھی ہو سکتی ہے یا زیادہ سے زیادہ ایک نقطہ نظر مگر یہ بات ہمیں سوچنے پر اُکساتی ہے کہ آخر اورہان پامک کو نوبل انعام کیوں ملا؟ کیا وہ واقعی بہت بڑا ناول نگار ہے جو کہانی اور زبان کے تمام پیچ وخم سے واقف ہے اور اُسے استعمال کرنا جانتا ہے جبکہ وہ اپنے ایک انٹرویو میں یہ اظہار کر چکا ہے کہ وہ زیادہ اچھی ترکش نہیں بولتا یا کسی بین الاقوامی مغربی لابی (Lobby) کا حصہ ہے جس نے اُسے ممتاز قرار دے دیا، لیکن ہم دوبارہ اُسی طرح دوغلے پن کا شکار ہو جاتے ہیں جس طرح ترکی شکار ہے جب وہ یہ کہتا ہے کہ میں خود کو سیاست سے دور رکھنا چاہتا ہوں اور نظریات سے بڑھ کر میرے لئے انسانی زندگی زیادہ اہم ہے تو فیصلہ ہم پر آن پڑتا ہے کہ ہمارے سامنے پامک کس جگہ کھڑا ہے وہ خود مابعد جدیدیت کا حامل ادیب ہے اور کسی ادیب کی تحریروں کے مقام کا فیصلہ تو آخر قاری کو ہی کرنا ہوتا ہے اور مابعد جدیدیت بھی یہی تقاضا کرتی ہے جہاں کوئی چیز حتمی نہیں رہتی تو پامک کو لوگوں کے نقطہ نظر کے تابع ہو کر ہم اچھا یا درمیانے درجے کا کیسے کہہ سکتے ہیں پامک کی تحریروں کے کثیر سمتی کردار اور پیچیدہ پلاٹ جو ایک ہی وقت میں متوازی طور پر اپنا کردار ادا کرتے ہوئے بہت کچھ کہہ جاتے ہیں جن میں ناگوار حقائق بھی شامل ہوتے ہیں جس میں سے ایک عام قاری بڑے تحمل سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ اُس کی کہانیوں میں سیاست، تاریخ، معاشرتی رویے، محبت اور زندگی کے مختلف رنگ ایک دوسرے میں مدغم ہو کر ایک نیا رنگ بناتے ہیں جو سراسر ادبی ہوتا ہے اور اس کی زبان مکمل طور پر فکشن کی زبان ہے جو کسی بھی نوعیت کی سیاسی یا جرنلسٹ رویے سے ماورا ہے۔

مغربیت کا حامل اور ترکی کو یورپی یونین میں شامل کرانے کیلئے مسلسل اور بھرپور کوشش کرنے والا اورہان پامک اپنی تاریخ اور ثقافت سے بخوبی واقف ہے اور وہ یہ بھی جانتا ہے کہ یورپ میں شامل ہونے کے بعد ترک کلچر میں بہت بڑی تبدیلی آئے گی۔ ان کی زبان، روایات، عالمی نقطہ نظر، رشتے غرض گھر کے اندر کی زندگی (Bedroom Life) تک متاثر ہوگی اور بجا طور پر یورپ بھی

ترکی کو قبول لینے کے بعد ایک تبدیلی سے گزرے گا مگر یہ سوال سوچ کے دائروں میں نفوذ کرتا ہے کہ کیا دو ثقافتوں کا ملاپ تعمیری تقویت کا باعث بنے گا یا ترکی کی اندرونی مذہبی اور سیکولر مخالفتیں زیادہ شدت اختیار کرتی ہوئی آپس میں ٹکرا کرا سے تخریبی دخل اندازی کی دلدل میں لا پھینکیں گی۔ ترکی زندگی کے تمام شعبوں میں ترقی کرتے ہوئے یورپ میں شامل ہونے کیلئے بنیادی ضروریات پوری کر رہا ہے اور ترکی کی تقریباً ۶۵% آبادی بھی ایسے ہی جذبات رکھتی ہے تو کیا باقی کی ۳۵% اس تبدیلی سے مطمئن ہو جائے گی؟

ترکی کے لوگوں سے ملتے ہوئے مختلف مقامات پر گھومتے ہوئے اور تاریخ کے اوراق میں جھانکتے ہوئے آپ کو بھی میری طرح اس بات کا شدید احساس ہوگا کہ سیکولر نظریات کے حامل ترکی میں جہاں جمہوریت کیلئے بھرپور کوششیں کی جارہی ہیں کس انداز کی جمہوریت ہے، جس میں لباس کی نوعیت بھی وضع کی جاتی ہے ایک خاص سمت میں سوچنے کی اجازت نہیں۔ ترکی میں پھرتے ہوئے آپ کو یہ احساس ضرور ہوگا کہ یہ کوئی خاکی لباس میں لپٹی ہوئی جمہوریت جیسی کوئی چیز ہے جو اپنے قاعدے اپنی ہی طرز پر تعمیر کر رہی ہے۔ ترکی کو سمجھنے کی خواہش میں جب یہ سارے مشاہدات آپ کے ذہن میں ایک ''چلغم ملغم'' کی سی اضطرابیت پیدا کریں گے تو آپ بہتر طور پر پامک کی تحریروں کو سمجھ سکیں گے۔

پامک کے ناولوں میں جنم لینے والے سوالات ہم پاکستانیوں کیلئے بھی اتنے ہی اہم ہیں جتنے یورپ کا حصہ بننے کی خواہش رکھنے والے ترکی کیلئے...... کیا ارتقا کی یک رویہ سڑک پر مغرب اپنی تیز رفتاری کی وجہ سے آگے ہے یا ہم اس رستے پر معاشی، سماجی اور سیاسی رکاوٹوں کی بنا پر پیچھے؟ کیا روشن خیالی مغرب میں جنم لینے کے بعد اور کہیں پیدا نہیں ہوسکتی؟ کیا یہ ہمیں مغرب سے اٹھنے والے روشن خیالی کے بخارات کے بادل میں تبدیل ہو کر مغرب سے آنے والی ہواؤں کے ذریعے ہی نصیب ہوگی؟ کیا ہم اپنی تاریخ سے واقفیت رکھتے ہیں؟ کیا مغربیت ہی روشن خیالی ہے؟ بہر حال پامک تو پھر بھی پوری قوت اور ولولے کے ساتھ اپنی عوام کے ہمراہ یورپ کا حصہ بننے کیلئے پُر جوش ہیں اور اُنہیں اس کا حق بھی ہے کیونکہ زندگی تو اُنہیں ہی جینا ہے جو بھی ہے اور ہاں پامک نوبل انعام کے حق دار تھے یا نہیں۔ ان کا ناول اس دور کے تمام ناول نگاروں سے بڑا ہے یا نہیں ان کے موضوعات دنیا کے تمام اہم موضوعات میں سے ہیں یا نہیں۔ مابعد جدیدیت کے حامل اس ادیب کے متعلق اٹھنے والے ان خدشات کا فیصلہ تو آپ کو ہی کرنا ہے آخر مابعد جدیدیت بھی تو اسی کی متقاضی ہے۔ جہاں اتھارٹی تقسیم در تقسیم ہوتی کسی نہ کسی سچائی کو ڈھونڈنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔

کیا ادب ہماری سوسائٹی کا مسئلہ ہے؟

قاسم یعقوب

کچھ دن پہلے احباب میں یہ سوال نفی و اثبات کی شکل میں گردش کرتا رہا۔ ''کیا ادب ہماری سوسائٹی کا مسئلہ ہے؟'' میرے خیال میں یہ ایک پیچیدہ سوال ہے جو فکری و علمی ہونے سے زیادہ جذباتی اظہار کی نذر ہو جاتا ہے ہماری سوسائٹی میں واضح طور پر دو حلقے موجود ہیں جو ادب کی افادی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں جبکہ دوسرا طبقہ ادب کو غیر منفعت بخش اکٹویٹی قرار دیتا رہا ہے۔ اوّل الذکر نظریئے کی حمایت میں خود ادیب حضرات پیش پیش ہوتے ہیں جبکہ مؤخر الذکر میں نان انٹلیکچوئیل افراد شامل ہیں جن کا سرے سے ادب اور ادب کی جمالیاتی کائنات سے کوئی سروکار ہی نہیں۔ لہٰذا ادب کی معاشرتی اہمیت پر گفتگو کرتے ہوئے غیر جانبدارانہ انداز سے اس سارے منظرنامے میں اترنے کی ضرورت ہے۔ ادب پر گفتگو کرتے ہوئے ہمارا رویہ اقداری بنیادوں پر استوار ہو جاتا ہے۔ ایک ادیب سے جب ادب کی سوسائٹی کے لئے اہمیت پوچھی جاتی ہے تو وہ ادب کی فکری و جذباتی تارو پو کی تخلیق، ادب کی تکنیکی خوبیوں سے کرتا ہے ادب کا استعارتی نظام کس طرح اظہار کے سانچے میں جوڑا جاتا ہے؟ یا اس سے بھی پہلے ادب ہوتا کیا ہے؟ ادب کی ضرورت ادیب کے تخلیقی وجدان سے کیسے پھوٹتی ہے؟ ہیئت کی ہموار سطح پر جذبے کی فنی اساس کس طرح سوز و ساز کا ہیولا تیار کر کے فن پارہ بن جاتی ہے قاری کن امکانات کی دنیاؤں کو ہمراہ لئے پھرتا ہے کون سے قضیے تشنگی کے صحرا سے گزرتے ہوئے جل تھل ہو جاتے ہیں اور کتنے سوالات حیرانیاں اوڑھ کے سو جاتے ہیں؟

ادب پر گفتگو کرتے ہوئے ادب سے وابستہ اذہان ان مذکورہ بالا تمام سوالات کی فنکارانہ تشفی کے بعد ادب کے امکان کی تعبیری جہت کو معاشرے کی فکری زبوں حالی یا اعلیٰ ذوقی سے جوڑنے کی

کوشش کرتے ہیں۔ یوں اس قضیے کا استدلال ادب کی لازمی حیثیت کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ اسی طرح دوسری طرف آئیں تو ایک بہت بڑا طبقہ جن میں زندگی کے امور میں شامل مشینی انداز سے ڈھلے ہوئے لوگ، علم میں آئیں تو سائنس پڑھنے والے، تاریخ کی گرہوں میں الجھے افراد، سکول سے لے کر یونیورسٹی اساتذہ، حتیٰ کہ فنونِ لطیفہ میں بھی مصور، گلوکار، اور فلم و تھیٹر سے منسلک فنکاروں کو ادب کے تہذیبِ انسانی کے جذباتی کردار سے کوئی سروکار نہیں، بلکہ وہ برملا ادب کو بے کار شئے یا کسی حد تک خوش گوار تفریح کے مترادف قرار دیتے ہیں۔

مجھے یہاں اقبال خان کے ایک مقالے ''زبان، تعلیم اور آزادی'' کے چند اقتباسات یاد آرہے ہیں:۔

''مسئلہ یہ ہے کہ کیا ہماری زبانوں نے اتنی ترقی کر لی ہے وہ ہر سطح پر اور ہر علمی شعبے میں جمہوری تعلیم مہیا کر سکے؟ اور دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ فرض کیجئے کہ ہم نے جمہوری اقدار کا یا جمہوری جذبات کی تعلیم دینے کا کام صرف ایک اونچی اور محدود سطح پر ہی کرنے کا فیصلہ کیا، جہاں طلباء ادب پڑھ سکتے ہیں، تب بھی ہماری نثر اور نظم میں شامل جمہوریت پرور مواد طلباء پر خاطر خواہ اثر پیدا نہیں کر سکتا۔

میں اپنی بات کو ایک کنکریٹ مثال سے واضح کرنے کی کوشش کروں گا۔ یہ مثال اردو ادب کے حوالے سے ہے جو کچھ حد تک یہ دعویٰ کرنے کا مجاز ہو سکتا ہے کہ اس کی شاعری اور فکشن میں جمہوری اور انقلابی احساسات کی ایک شاندار روایت ہے۔ فرض کیجئے ہم کالجوں میں نوجوانوں کا اس ادب سے تعارف کرا رہے ہیں ہمیں ابتداء میں ہی ایک مسئلہ درپیش ہوگا۔ میں یہاں ایک نسبتاً ''آسان'' مثال لیتا ہوں۔ احمد فراز کی نظم ''قاتلو'' اس کے پہلے ہی چند مصرعوں میں اس قسم کے الفاظ ملتے ہیں:

مقتل، پابہ زنجیر، دل زدہ خاک، رزم گاہ......

اس قسم کی بری طرح فارسی زدہ الفاظ اور ترکیبیں عام آدمی کی بول چال سے دور کسی اور ہی کلچرل دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہمارے اردو ادب کا مزاج، اس کا ٹیکسچر وہ نہیں ہے جس سے عام لوگ کم و بیش بے ساختگی سے اپنا رشتہ جوڑ سکیں......''

(فلسفہ، تعلیم، سیاست اور پاکستان کا مستقبل، صفحہ ۵۸)

اقبال خان کا موضوع ادب کی افادی شناخت نہیں بلکہ جمہوری رویوں کی تلاش اور پھر تفہیم کے مراحل میں طلبہ کی مشکلات تک ہے۔ اگر ہم مذکورہ اقتباسات کو پھیلا کر اپنے سوال تک لے آئیں تو

کیا ایسا ہی نظر نہیں آتا کہ طلباء کا ادب مسئلہ ہی نہیں تھا جس کی وجہ سے اقبال خان کو یہ کہنا پڑا کہ یہ بری طرح قاری زدہ نظم تفہیم ہی کے مرحلے میں کھڑی اس کی معنیاتی کائنات سے ناآشنا کیے ہوئے ہے۔ ورنہ کسے نہیں معلوم کہ ادب کی زبان عام بول چال کی زبان نہیں ہوتی۔ چیزوں کو (Defamiliarize) کر کے دکھانا ہی ادب ہے اگر قاری ادب کے ٹیکچر کو سمجھ نہیں پارہا تو یہ فن پارے کا سقم نہیں بلکہ قاری کی کم علمی پر دلالت ہے۔ یہاں تو بات ہو رہی ہے کم علمی کی۔ ایسا نہیں کہ مذکورہ نظم کی تفہیم کرنے والا اس کے تہذیبی عمل میں گندھا ہوا ملے گا بلکہ اچھے خاصے فارسی آشنا احباب بھی ادب سے بے زاری کا ذکر کرتے ہیں۔

لہٰذا ہم بڑی آسانی سے دو انتہاؤں کا انتخاب کر سکتے ہیں۔ ادب کی افادی انتہا اور ادب کی غیر منفعت بخش انتہا...... ہم ایک عرصے سے اپنی سوسائٹی کے حوالے سے ان دو انتہاؤں میں گردش کرتے آرہے ہیں۔ ادیب کو ادب کے بغیر معاشرے کی سانس چلتی نظر نہیں آتی اور غیر ادبی زندگی یا معاشرتی زندگی میں محو شخص ادب کو بے کار یا محض تفریح کا ذریعہ قرار دیتا آرہا ہے۔ اس مسئلے پر غیر جانبداری سے ہم نے کبھی نہیں سوچا۔ ادب کیا ہے اور وہ سوسائٹی کیلئے کیوں ضروری ہے؟ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے ادیب ''اپنی سوسائٹی'' کو مدنظر نہیں رکھتا۔ کیا ''ادب'' کی جاندار اکائی (جو مُسلّم ہے) ہمارے معاشرے کے لئے ''موجود'' کے منظر نامے میں ضروری ہے؟ یہ وہ سوال ہے جو دو انتہاؤں سے اتر کے سنجیدگی اور غیر جانبداری مانگتا ہے۔

اس سوال کا جواب دینے والے ہمیشہ اقداری رہے ہیں اس لئے کہ ادب کا تعلق ہمیشہ سے مخصوص افراد کے حلقۂ داد و تحسین میں رہا ہے وہ زندگی کے دیگر شعبوں میں بھرپور شامل نہیں رہے اگر وہ زندگی کے دیگر شعبوں میں گئے بھی ہیں تو بالکل دو انتہاؤں کی طرح۔ ان کی غیر ادبی زندگی اتنی ہی مختلف تھی، جتنی منفرد زندگی وہ ادب میں گزارتے رہے ہیں اسی طرح غیر ادبی معاشرتی زندگی گزارنے والے لوگ ادب سے کلی یا جزوی طور پر الگ تھلگ رہتے ہیں ان کے جذباتی اتار چڑھاؤ میں ادب شامل نہیں ہو پاتا۔ معاشرے اور ادب کی افادی ضروریات والا سوال محض پسند و ناپسند کی سروے رپورٹ سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔ ادب سے معاشرتی اور جذباتی قدروں سے وابستہ ہوتے ہوئے اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرنی چاہئے ''کیا ادب ''ہمارے معاشرے'' کا مسئلہ ہے؟''

میرے خیال میں ادب ہمارے معاشرے کا مسئلہ نہیں۔ یہ علمی یا ذاتی سرگرمی تو بہت اہم جزو بن کے سرگرداں ہے مگر معاشرے اور ادب کے باہم کسی افادی پہلو کی تلاش بے کار ہے۔ ہمارے معاشرے میں ادب ذاتی سرگرمی (جو انفرادی سطح پر تہذیبی عمل ہو سکتا ہے) سے جب بھی آگے بڑھے

گی یا نان انٹیلیکچوئیل رویوں میں ڈھل کے عام معاشرتی بھاگ دوڑ میں شامل ہو جائے گی۔ (یہ مثبت فارم کے طور پر بڑھنے کا نتیجہ ہے) ایک ادیب تخلیقی صلاحیتوں کو اپنے تعمیری کردار میں شامل کر کے ادب کے برعکس غیر استعاراتی فکر کا نمائندہ بن کے سامنے آتا ہے ہم جسے ''اچھا انسان''، ''سماجی کارکن''، ''کامیاب آفیسر'' وغیرہ وغیرہ کا نام دیتے ہیں۔ مغربی معاشروں میں ایسا نہیں ہوتا وہاں ادیب ان تمام القاب کے ساتھ بھی ایک ادیب ہوتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں ادیب اپنی جذباتی کائنات فن کے ساتھ زندگی میں اترتا ہے تو معاشرہ اسے قبول نہیں کرتا۔ لہٰذا اعلیٰ ادیب، ادب اور معاشرے کے علیحدہ علیحدہ خانوں میں زندگی گزارتے ہیں۔ شرط یہ کہ وہ معاشرے میں بھی اعلیٰ زندگی گزارتے ہوں، وگرنہ عام دیکھا گیا ہے کہ ادیب معاشرتی حوالے سے ناکارہ اور اخلاقی بنیادوں پر بڑے ہوئے کھنڈر ہوتے ہیں وہ سوسائٹی کے معاشرتی پھیلاؤ میں کمزور، بزدل اور غیرت کے مروج تمام مفاہیم پر پورا نہیں اُترتے۔ لہٰذا اُن کی ادبی سرگرمی ایک فرد کی انفرادی ایکٹویٹی بن کے دوسرے افراد کی انفرادی ایکٹویٹیز کے ساتھ ٹکرا کے موازنہ کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے یوں یہ معاشرتی عمل کا حصہ بننے کی بجائے غیر معاشرتی یا بے کار عمل کے طور پر بڑھتی پھولتی رہتی ہے جس کی معاشرے کو قطعاً کوئی ضرورت نہیں۔

کیا ہمارے معاشرے کو ادب کی ضرورت ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے معاشرے میں ادب کو کبھی ''ضرورت'' کے ضمن میں نہیں رکھا جاسکتا۔ بھوک، انصاف، تشدد اور بے روزگاری معاشرے کے اندر غیر معاشرتی تہذیبی قدروں کے فروغ کا باعث بنتے ہیں۔ ہمارے معاشرے میں زندہ رہنے کے بنیادی قواعد کا فقدان ہے جو انتشار اور بے چینی کا موجب بنتے ہیں جو فرد کی موضوعیت کو خارجیت سے جوڑنے کی بجائے بے ربط کر کے اکتاہٹ اور بے زاری کی تعمیر کرتے ہیں جن سے زندگی کے پست رویے جنم لیتے ہیں۔ ہمارا پورا معاشرہ روحانی رویوں سے عاری معاشرہ ہے جو بدن کے سہارے ''موجود'' ہے جو ٹیلی ویژن سکرین پر آنے والے منظروں کی طرح پارہ سیماب ہے جہاں ماضی ''ناسٹلجیا'' نہیں بلکہ ''واقعہ'' ہے جو ''گزرتا'' نہیں بلکہ ''وقوع پذیر'' ہوتا ہے۔ جہاں حال ایک مجبوری اور مستقبل، اٹل حقیقت کے طور پر لازمی امر ہیں۔ ادب موضوعیت (Subjectivity) کی بنیادوں پر خارجیت (Objectivity) کی تعمیر ہے۔ تہذیب کا عمل بھی تو ایسا ہی ہے جہاں خارجیت کبھی موضوعیت پر اثر انداز ہوتی ہے تو کبھی موضوعیت، خارجیت کی تراش خراش کرتی ہے یوں ہم معاشرے کی فکری اپج کی طرف رواں دواں رہتے ہیں۔ محض موضوعیت (Subjectivity) کے سہارے تہذیبی عمل ناکارہ عمل ہے اور محض خارجی رویوں کی بنیادوں پر کھڑی معاشرتی عمارت مٹی

کا ڈھیر نہیں تو اور کیا ہے؟

ہمارے معاشرے میں موسیقی وہ فنونِ لطیفہ کی شاخ ہے جو کسی حد تک تہذیبی سرگرمی کے طور پر عام معاشرتی زندگی کے ساتھ چلتی ہے لے مین (Lay Man) کی زندگی، جس کا موسیقی کی تخلیقی دنیا سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، موسیقی کے سرتال پر گفتگو کرتا یا لطف اٹھاتا نظر آتا ہے۔ CDs یا کیسٹس کا مجموعہ، کمپیوٹرز یا ٹیپ ریکارڈر کی گھر گھر موجودگی لے مین (Lay Man) کی اس فنِ لطیفہ میں شمولیت کا اظہار ہے اور تو اور پورے پورے ٹی وی چینلز موسیقی کے لئے وقف ہیں۔ بھارت میں یہ صورتِ حال پاکستان کی نسبت زیادہ مضبوط ہے وہاں خالص راگ رنگ کی محافل میں ہزاروں کا مجمع سر سے سر جوڑ کے سُن رہا ہوتا ہے اور ہر چہرہ سرشار دکھائی دیتا ہے۔ بھارت کی نسبت ہمارے ہاں یہ سرگرمی کم سنجیدہ اور زیادہ تر تفریحی مقاصد کے ضمن میں شمار کی جاتی ہے مگر موسیقی کی فنی ترتیب کے پیچھے جو مقصد کارفرما ہوتا ہے وہ اس فن سے غیر وابستہ افراد (Lay Man) کی عام معاشرتی زندگی میں شامل ہوتا ہے اور کسی حد تک پورا بھی ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ سوز و ساز، کیتھارسس، ناسٹلجیا، درد و داغِ محبت، روحانی آسودگی اور تفریحی آزادی، کیا یہ وہ مقاصد نہیں جو اس فنِ لطیفہ کا ہدف ہیں؟ لہٰذا موسیقی کا کسی حد تک ہمارے معاشرے میں تہذیبی کردار بنتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ مذہب کی غیر منطقی بندشوں نے اس کے کردار کو مسخ کر کے پیش کیا ہے۔

مصوری بھی کہیں کہیں بہت خوبصورت انداز سے اپنا سوشل کردار ادا کرتی نظر آتی ہے ہمارے ہاں عام گھروں، دکانوں، دفاتر میں نہایت اعلیٰ (Paintings) آویزاں نظر آتی ہیں۔ کبھی کبھی تو حیرانی ہوتی ہے کہ اتنا اعلیٰ ذوق اس سطح پر کیسے جلوہ افروز ہوتا ہے نتیجتاً میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ تہذیبی سرگرمی غیر شعوری طور پر ہمارے معاشرے میں کہیں کہیں اپنی جھلک دکھانے میں کامیاب ہوگئی ہے۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا شاعری یا ادب فنِ لطیفہ نہیں ہے اور یہی وہ معاشرہ ہے جو مذکورہ بالا فنون کو معاشرتی اکائی تسلیم کر رہا ہے خواہ کسی حد تک ہی سہی، مگر ادب یا ادبی عمل کے لئے یہی معاشرہ بالکل ہاتھ کھڑے کرتا نظر کیوں آتا ہے۔ اس کا جواب بھی نہایت واضح ہے موسیقی اور مصوری فنونِ لطیفہ کی نازک شاخیں ہونے کے باوجود تفریحی سطح پر لے مین (Lay Man) کے شخصی کردار کو سیراب کرتی ہیں جن کا انجذاب یا اثر پذیری زیادہ جلد اور لطف اندوز کیفیات کا حاصل ہے ادب یا ادبی عمل کا غالب عنصر فکری لطف اندوزی ہے جو سوزِ دماغ اور دردِ جگر کے مترادف ہے۔ یہی وہ ناگزیر عمل ہوتا ہے جسے کوئی تہذیب مضبوط بنیادوں پر سہارتی ہے ہمارا معاشرہ جو ٹوٹ پھوٹ اور فکری انتشار کا شکار ہے کم از کم اس صنفِ فنِ لطیفہ کا متحمل نہیں ہوسکتا، جب تک زندگی آسودہ قدروں

کی تکمیل کا ذائقہ نہیں چکھ لیتی یہ عمل تب تک چند مخصوص افراد کا انفرادی عمل بن کے انہی کے تہذیبی خدوخال نکھارنے میں مصروف رہے گا مجموعی سماجی حرکت میں شامل نہیں ہو سکتا۔

آیئے دیکھئے کہ ادب، ادیب اور ادبی عمل ''ہمارے معاشرے'' میں کہاں کھڑا ہے۔ یونیورسٹیوں میں ہونے والے ریسرچ پراجیکٹس کو کتنا عملی بنایا گیا ہے۔ ایسے ایسے موضوعات پر ڈگریاں جاری کی گئیں جو ادب اور معاشرے کے باہم تعلق تو کیا صرف ادب کے لئے بھی کوئی سود مند بڑھاوا ثابت نہیں ہو سکیں۔ اگر کسی خارجی عمل کے ساتھ وابستہ فکر کو شعوری یا غیر شعوری طور پر ریسرچ پراجیکٹ میں کسی بہانے جگہ دی بھی گئی ہے تو ہماری یونیورسٹیوں نے لائبریریوں کی زینت بنائے اسے مزید محدود کر رکھا ہے۔ یونیورسٹی ڈیپارٹمنٹس کو اچھے تھیسز چھپوانے کا اہتمام کر کے اعلیٰ موضوعات کو نذرِ خاص و عام کرنے چاہئیں، مگر یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیوں؟ کیونکہ وہ محض انفرادی سرگرمی سے زیادہ کچھ اور نہیں۔ اس کی ضرورت مقالہ نگار کو، مجھے، آپ، یا یونیورسٹی کو تو ہو سکتی ہے، مگر مجموعی معاشرے کے تہذیبی عمل کو نہیں۔ ہمارے ہاں سرکاری، ادبی اداروں کی کارکردگی محض سرکاری اسائنمنٹ سے زیادہ نہیں۔ اقبال اکیڈمی، مقتدرہ قومی زبان، اکیڈمی ادبیات پاکستان، انجمن ترقی اردو اور دیگر سرکاری، نیم سرکاری اور پرائیویٹ ادارے ایک ہی حلقے کی انفرادی تسکین کا باعث بن رہے ہیں، سماج کی مجموعی حرکت کا حصہ دار نہیں بننے پائے۔

ہمارے کتنے ادیب زندگی کا اعلیٰ سماجی کردار اپنے اوپر اوڑھے ہوئے ہیں۔ وہ زیادہ تر ادب سے ہی وابستہ کسی شعبے سے منسلک ہیں اور جو غیر ادبی زندگی سے منسلک ہیں ان کی زندگیوں میں ادب نام کی کوئی جگہ نہیں اور وہ بالکل ہی علیحدہ ایک اور دنیا کا حصہ بن کے ادب کی تخلیق و ترویج میں حصہ دار بن رہے ہیں گویا انہیں بھی ادب کے لئے ایک مخصوص ماحول میں آنا پڑتا ہے۔

ہمارے معاشرے میں تہذیبی قدروں کا احترام کب ہوگا؟ ادب کے استعاراتی اندازِ نظر سے اس کا جواب نہیں دیا جا سکتا، ''ہمارا معاشرہ'' ادیب کا کردار مانگتا ہے ادیب کو معاشرے اور ادب کے درمیان فکری پل بنانے سے کہیں پہلے سماجی کردار ادا کر کے اس معاشرے کی گرتی عمارت کو سنبھالنے کی ضرورت ثابت کرنا ہوگی۔ جب یہ سنگریزے تہذیبی ورثے میں ڈھلیں گے ادب خود بخود سماج کی نبض بن کر چلنے لگے گا۔

ستیہ پال آنند

حسن اور حیوان

کون تھا وہ؟
کوئی اگلا؟ کوئی پچھلا؟
کون تھا وہ؟
کوئی پچھلا جس نے تجھ کو
پہلی کچی عمر میں زخمی کیا تھا؟
اور پھر ہنستا ہوا، بازو چھڑا کر
تجھ سے رخصت ہو گیا تھا؟
(جانور ہنستے نہیں ہیں، تم نے سوچا بھی تھا، لیکن
روتے روتے تم بھی شاید ہنس پڑی تھیں)
آج تک تم
کتنے ماہ و سال اس کے بس کی تلچھٹ
ایک کڑوی یاد کے مانند جیسے
گھول کر پیتی رہی ہو
(اور اک امید پر جیتی رہی ہو!)
آج پکی عمر میں اک بار تجھ سے
پھر اگر وہ آ ملا ہے تو سمجھ لو
حسن اور حیوان میں اک باہمی رشتہ ہمیشہ سے
رہا ہے!

۲+۲=۳

اور وہ (یعنی مرا ہمزاد آنند)
مجھ کو یہ تلقین کرتا تھا کہ دیکھو
دو کو دو میں جوڑنے سے
چار ہی بنتے ہیں، سب کہتے ہیں، لیکن
یہ ضروری بھی نہیں ہے
کیونکہ تیری زندگی میں
عین ممکن تین کا میزان بھی ہے
اور کچھ خوش بخت لوگوں کے لئے تو
دو میں دو کا جمع ہونا
پانچ کا میزان لاتا ہے ہمیشہ!
اور مرے اسکول کے استاد ہنستے تھے
بڑے بدھو ہو لڑکے!
یہ ریاضی کا وہ انمٹ قاعدہ ہے
جس سے کوئی بھی مفر ممکن نہیں ہے
چار ہی بنتے ہیں دو میں دو جڑیں تو!

میں نے ساری عمر اس منطق پہ مبنی
جھوٹ کو سچ مان کر برباد کی ہے
یہ نہیں سوچا کہ میری زندگی میں
دو کا دو کے ساتھ جڑنے کا عمل
اور جمع و تفریق کا علم ریاضی
مختلف سچائیاں ہیں!
اس لئے ہی
دو سے دو کے وصل کا میزان
میری زندگی کے
لیکھے جوکھے ہیں ہمیشہ تین ہی آتا رہا ہے!

علی محمد فرشی

حقیقت

بے کراں وسعت سے باہر
گر
پڑا
تھا

وہ
ذرا سی زندگی میں!

پُر سکوں ریشم بھری خوابوں کی راحت سے
نکل کر
کس جہنم میں اچانک آ گیا تھا
رو پڑا تھا
چیخ اُس کی احتجاجی تھی یقیناً
سنتے سنتے کان اس کے پک گئے تھے
احتیاجی زندگی محتاج رکھتی ہے ہمیشہ آدمی کو
فلسفی اس کو بتاتے
اس حقیقت تک پہنچنے
اور اس کا سامنا کرنے پہ اکساتے رہے
وہ مگر
سہما ہوا اک آدمی
اک قدم آگے اٹھاتا
دوسرا پیچھے کو پڑتا!

ہڈیوں کے ڈھیر پر
بیٹھے ہوئے
اک روز اس کو یاد آیا
ہنس پڑا
اب فائدہ!
پھر پوپلے منہ سے بتائے بھی، تو کس کو؟
نال کھنچنے کی اذیّت
ماں تو اُس کو چھوڑ کر جا بھی چکی!

ثروت زہرا

WORKING LADY

نہ چوڑی کی کھن کھن نہ پائل کی چھن چھن
نہ گجرا نہ مہندی نہ سرمہ نہ ابٹن
میں خود کو نہ جانے کہاں چھوڑ آئی
اگر گھر سے نکلوں تو بچے کی چیخیں
وہ مینو وہ کپڑے وہ برتن وہ فیڈر
وہ ماسی کی دیرے وہ جلدی وہ بڑبڑ
نہ دیکھا تھا خود کو نہ تم کو سنا تھا
بس اسٹاپ پر اب کھڑی سوچتی ہوں
کسے سینت رکھا کسے چھوڑ آئی
میں خود کو نجانے کہاں بھول آئی
پھر آفس کی دیری پہ چبھتی نگاہیں
سیاہی کے رنگوں میں رنگتی ہتھیلی
وہ کاغذ کی خوشبو جو سانسوں میں پھیلی
وہ باسی رویوں کی پل پل پہیلی
مری مٹھیوں میں اکیلی دوپہری
میں کی بورڈ پر انگلیاں گھول آئی
میں خود کو نجانے کہاں بھول آئی
جلی شام پر سرمئی رت کدھر ہے
تھکی موندی آنکھوں سے گھر کا سفر ہے
گھر آ تو گئی پر ابھی سکھ کدھر ہے
ادھورے کئی کام رکھے ہیں گھر ہے
ہر اک سانس اب وقت کی تال پر ہے
گھڑی رات کی چادریں کھول آئی
میں خود کو نجانے کہاں بھول آئی
تھکن بستروں پہ پڑی اونگھتی ہے
تمہیں مجھ کو بس اگلے دن کی پڑی ہے
نگاہوں کی گرمی تلک سو چکی ہے
مجھے یہ تسلی کہ خود جی سکوں گی
تمہیں یہ سہارا کہ ثروت بہت ہے
مگر اپنی تنہائی خود مول لائی
میں خود کو نجانے کہاں بھول آئی

WORKING MOTHER

امیّ ------ی ی ی ی
آفس جانا ہوتا ہے!!
امی کب واپس آؤ گی
امی میں کیسے سوؤں گی
ماسی آنٹی!! نہیں اچھی ہیں
کیسے میں کھانا کھاؤں گی
فون پہ مجھ سے بات کروں گی؟
چھٹی کو دن ساتھ رہو گی؟
روز صحر دہلیز پہ ٹھہری
میری منیا کی وہ آنکھیں
رخساروں پر موتی اٹکے
ننھے ہونٹ پہ جلتی باتیں
سارے رستے کھینچ رہی ہیں
اب تک دل کو بھینچ رہی ہیں

شاہین عباس

جب بھی ایسا ہوا

جب ضرورت پڑی وقت کی
وقت اپنی جگہ پر نہ تھا
نہ مغرب کے حالات ایسے
نہ مشرق کی اوقات ایسی،
وقت ہاتھوں میں ہو،
وقت باتوں میں ہو
جب ضرورت پڑی رات کی
رات کی انتہائی پلوں سے گزرتی ہوئی پالکی
سرخ و سرسبز کی پیش رو پالکی کا تقاضا ہوا
جب محبت ہوئی
ڈور سے،
ڈوریے سے،
ہمیں اپنا حصہ ملا
اور قمیصیں پھٹیں
انگلیوں پر ہماری،
تمہارا لہو پھر گیا
تمہارے سب آفاق کا،
سارے اعماق کا جب لہو پھر گیا
تم کہیں بھی نہ تھے
جب تمہیں چاہا جانے لگا
دودھ اور دھونکنی کی لڑائی میں
مٹی کی سیلن زدہ کھائی میں
سرد کانوں پہ کالر چڑھائے
زمینوں کی اور آسمانوں کی بیکار آبادیاں
جب تمہاری طرف کو بڑھیں
تمہارے بہت دودھیا اور بہت گرم بستر کی شکنوں
میں سرگوشیاں کیں
تمہارے چمکتے ہوئے سر کے بالوں سے
پاؤں کے تلوؤں تک آئے۔ مگر
تم کہیں بھی نہ تھے

ختم ہوتے ہوئے لوگ

انہیں خاموش لوگوں میں نہ لکھنا
سخن کے سوگواروں میں
یہی باقی بچے ہیں
ٹھیک سے ہنستے نہیں تو کیا
ہمارے اور تمہارے پردہ داروں میں
یہی کچھ لوگ ہیں
نیچی نظر والے
انہیں نابود لوگوں میں نہ لکھنا
یہ سب مٹی
یہ سب پانی
یہ خیراتی ہیں، خیراتی ہی لکھنا
دلوں کے درمیاں خیراتیوں کی چاپ سننا
پھر اُسے باراتیوں کی تھاپ لکھنا
یہ ہم تم
صرف تاریخوں کے لے پالک ہیں

عابد سیال

ایک چمکیلے لمحے کا حاصل

کس قدر بھیڑ ہے
لوگ یوں مضطرب
جس طرح تیز آندھی کی پھنکار پر
تنگ گلیوں میں اُڑتے ہوئے خار و خس

کس قدر ہے گھٹن
سانس رکتا ہے یوں
جیسے حدِ قفس
دو طرف جسم کی انتہاؤں سے مَس

کس قدر شور ہے
اس طرح جیسے صورِ سرافیل پھونکا گیا
وقتِ مخصوص سے پیشتر کچھ برس

کوئی لمحہ ہے یوں
دشتِ احساس کی تمتماتی ہوئی ریت پر
جس طرح قطرہ قطرہ ٹپکنے لگے
تیری آواز کے سرخ پھولوں کا رس

اس قدر بھیڑ میں
اس قدر شور میں
ایک چمکیلے لمحے کا حاصل ہے بس اک یہی آگہی
اس طلسماتِ انبوہ میں ہمکلام
ایک میں اور اک میرا سایہ ہے بس!

اور کیا ہیں
زمیں کا اصل وارث
حرف ہے
پانی ہے
مٹی ہے
یہ سب وہ ہیں
کہ نا موجود بھی ہوں،
تو اِنہیں موجود میں لکھنا

بشریٰ اعجاز

مجھے اب کچھ نہیں کہنا!
یہ شب بھی نامکمل ہے
مرے غم کی طرح
کتنی ادھوری ہے
گئے دن کی اداسی شام کی
دہلیز پر رکھی ہوئی ہے
خبر سورج کی لگتی ہی نہیں ہے
زمیں کے پیرہن میں
دور سے گرہیں دکھائی دے رہی ہیں
صدا خاموشیوں کے بھید میں الجھی ہوئی ہے
بھلا انجام سے آغاز کی جانب
سفر ممکن ہوا ہے
وقت کے الٹے بہاؤ میں
کوئی اب کس طرف جائے
خدا کی بستیوں میں
خود، خدا کے واسطے
کوئی جگہ باقی نہیں ہے
پھر بھلا ہم.........
کون نگری کے مسافر ہوں؟
اڑانوں کے لئے
اگلے ٹھکانوں کی خبر
رکھیں تو کیسے!
سفر میں کس پڑاؤ کا یقین ہو

کہاں رکنا ہو...... جانا ہو
کہاں آواز کی حد سے گزرنا ہو
کہاں خود کو خود اپنے واسطے
واپس بلانا ہو
یہ سارے فیصلے ممکن ہوں کیسے؟
سو اچھا ہے
پلٹنے کی گھڑی میں
زندگی کی بات رہنے دیں
.........مجھے اب کچھ نہیں کہنا.........
فقط یہ مجھ کو کہنے دیں!!

شاہد اشرف

کمرۂ امتحان

امتحان میں آ گئے ہیں
اپنی پیشانی پہ پھیلا نقش کاغذ پر لکیروں اور
تصویروں کی صورت میں بناتے جا رہے ہیں
رنگ بھرتے جا رہے ہیں
آ گہی کے بوجھ سے سر جھک گئے ہیں
ایک ان دیکھی مدد کے منتظر ہیں
دوسرا جانے کی جلدی میں گھڑی کی سوئیوں میں
رُک گئے ہیں
تیسرا موجود ہو کر بھی ہوا کے دوش پر بیٹھے
جہانوں کی سیاحت کر رہے ہیں
ہر طرف آنکھیں گھڑی ہیں
ذات میں ڈوبے، خلا میں جھانکتے چہروں کو
پڑھتے جا رہی ہیں
رنگ اُڑنے پر تلاشی کا عمل ہے
زندگی ہے یا اجل ہے
فیصلے میں جو لکھا جائے وہی تصویر ہے
اور جو کیا جائے وہی تقدیر ہے

قاسم یعقوب

اس طرف دُھند میں

ان آنکھوں میں کیا دیکھتے ہو!
مرے چہرے کی جھریوں میں وہی کچھ ہے
جو سامنے، آگے پیچھے پڑا ہے
زمانوں کے سایوں کی وسعت سمیٹے ہوئے،
دائرہ اپنے امکان کی حد پہ نوحہ کناں ہے
جہاں دُھند کے ساتھ بہتی ہوئی موت
اب ایک جنگل بنائے کھڑی ہے

اگر دیکھنا ہے تو کچھ غور سے مجھ میں جھانکو
مری آنکھ میں منجمد خوف تحلیل ہونے کو تیار ہے
یہ وہ لمحہ ہے
جس کی گواہی کی نمکینی میرا حلالِ بدن ہے
مگر کیا یہ میرے لئے ہے؟
کسی اور کی آنکھ میں اشک ڈھلنے کو تیار بھی ہے؟

جہاں موت کی انگلیاں جنگلی خوف بُننے میں
مصروف ہیں
اِس کے، اُس سمت
اک نیل گوں جھیل میں تیرتی مچھلیاں
اپنی آنکھوں کی حیرانیاں
صاف، شفاف پانی میں یوں گھولتی ہیں
مرے ہونٹ جیسے ترے جسم کے آئینے کے تحیّر کو توڑیں

جہاں کوئی، تازہ ہواؤں کے دریا میں
تیراک ہونے کی خواہش جگاتا ہے
مجھ کو بتاتا ہے
یہ مچھلیاں اپنے چتوار سے سینۂ آب کو چیرتی
جائیں گی
اس طرف دُھند میں دیکھنے..........
(زندگی ڈھونڈنے) کی مشقت (مشیّت)
ہمیں زندہ رہنے پہ مجبور کرتی رہے گی

اور ہم آسمانوں پہ نظریں جمائے دعا گو رہیں گے
کہ پتھر چبانے کے عادی تو ہم ہو چکے!
اس طرح ہڈیوں میں دبی بھوک بھی مٹ سکے

تم کتنی اچھی ہو!

تم کتنی اچھی ہو!
تمہاری گالوں کی شمعوں کو
جب میں اپنی پوروں سے چھوتا ہوں
تو میری بینائی کے تاریک کدوں کو روشنی ملتی ہے
تمہارے بالوں کے جنگل میں
میری انگلیاں رستہ ڈھونڈتے ڈھونڈتے
زندگی پالیتی ہیں
تمہارے چہرے کے خال وخط میں
اُجلی خوبانی کی ڈھلوانوں جیسی کوسیں ہیں
تمہاری آنکھوں کا اُجلا پن
ٹہنی پر تازہ پتے کی پیدائش سے کتنا ملتا ہے
تمہارے جسم سے لپٹے کپڑوں کے
اک اک دھاگے میں
ٹھنڈے رنگوں کی نفاست بہتی ہے
تم کتنی اچھی ہو!
ان کپڑوں میں تم اور بھی اچھی لگتی ہو
تمہاری باتیں جیسے
پتھروں پر بہتے پانی کی آواز چُرا کے لائی ہیں
تمہاری یادیں جیسے
جھیل کے پانی سے لپٹی جھاگ کا پیکر اُوڑھ
کے نکلی ہیں
اور میرے خواب ازل کے زخموں پر
میٹھا مرحم بن کے لحظہ لحظہ اترنے والی!
تم میں کتنی اپنائیت ہے!
تمہارا نام بھی کتنا اچھا ہے!
تم کتنی اچھی ہو!

کبھی کبھی

کبھی کبھی جی کرتا ہے
میں جیسے لیکچر کے آغاز سے پہلے
روسٹرم بجا کے
طلبہ کو خاموش کراتا ہوں
کبھی ایسے ہی
شہر کی سب سے اونچی بلڈنگ پر جا کر
چھڑی بجا کر
آوازہ لگاؤں

"بس اب.........
حبس زدہ موسم میں
تازہ ہوا کو
سبز رُتوں کی شاخوں سے
زیادہ دُور نہ رکھو
اک دوسرے کے آنسو پونچھو
کُھل کے ہنسو
چلو اپنی اپنی بکس ذرا کھولو"

میں اک عام سا شہری ہوں

میں روشنی، رنگ اور مٹی گوندنے کی خواہش میں
زندہ ہوں

میں اک عام سا شہری ہوں
جو عمر کے ایک میسر لمحے کو
صبح تمازت سے شام خنک تک
ڈھالنے کی تکرار میں گم ہے

میری پیدائش پر میرے باپ نے
اللہ اکبر کے لفظوں کو
پردۂ شنوائی پر کاڑھا تھا
............اللہ سب سے بڑا ہے............
آج بھی جلسوں میں آنے والی
موٹے ٹائروں والی گاڑیوں کے آگے پیچھے
اٹھنے والا نعرہ......اللہ اکبر......
میرے ایمان کو تجدید دلاتا ہے
میری آنکھیں کتنی محدود نظارے تک ہیں
طاقت والوں کے گھروں کے آنگن میں آنے
والے چاند سے میری بینائی ناواقف ہے
کچھ لوگوں کے قدموں کی دھول میں
میرے آگے کھلا سورج
بھاپ کی شکل بدلنے لگتا ہے

میں اک عام سا شہری ہوں
جو روتا ہے تو آنسو مٹی پر گرتے ہیں
جس کی پلکوں کو ٹشو پیپر کا لمس نہیں ملتا

جو مرتا ہے
تو کسی اخبار میں شہہ سرخی نہیں بنتی

تراجم

ریڈانڈین کاادب

انتخاب وترجمہ: افتخار نسیم

"یہ نظمیں امریکہ کے تقریباً ختم ہوچکے قبیلے امریکن انڈین شاعروں کے کرب اور دُکھ کا اظہار ھیں جو انھوں نے اپنی نظموں میں کیا ھے۔ امریکہ کو جب کولمبس نے دریافت کیا تو یہاں امریکہ میں پہلے سے ھی قبیلے بس رھے تھے۔ کولمبس نے انھیں ھندوستانی سمجھا اور انھیں ریڈ انڈین کہنا شروع کردیا۔ ریڈ انڈین نے آنے والے مہمانوں کا استقبال کیا اور آنے والے مہمانوں نے اُن کی زمینوں پر قبضہ کرکے اُن کو ان کے گھروں سے بے دخل کردیا۔ ریڈ انڈین اپنے ھی ملک میں بے گھر ہوگئے۔

اس کے بعد وائٹ مین نے انھیں شراب مختلف بیماریاں اور بھوک و افلاس دے کر آھستہ آھستہ ختم کرنا شروع کردیا۔ امریکن انڈین کی شاعری نیچر کے بہت قریب ھے۔ آپ اسے پڑھیں گے تو آپ کو اِن نیچری مطالعہ پر حیرت ھوگی۔ امریکن انڈین کا "آھستہ آھستہ" ختم ھوجانے کا دُکھ آپ محسوس کریں گے۔"

چاند کی یاد میں

(Charlotte De Clue)
(In The Memory of the Moon) (A Killing)

وہ کتا جس سے سب نفرت کرتے ہیں
رات کے سیاہ ترین علاقے میں بیٹھا ہوا ہے
زمین کا وہ حصہ جہاں کبھی دن نہیں ہوتا
اُس کی آنکھیں خون آشام ہیں
کہ وہ صرف چاند اور خون دیکھتا ہے
وہ اکیلا سوتا ہے
میزوں کے نیچے
یا سٹولوں کے درمیاں
اپنے شکاری آقا کے بوٹوں کو چاٹتا ہوا
وہ غصے کے ساتھ
سہ پہر کے سورج کے بارے میں سوچتا ہے
جس نے کھلے دروازے سے اس کا تعاقب کیا
چاند اپنے گھر سے نکل کر ایک سنسان راستے
پر ہولیا
اور کتا جس سے سب نفرت کرتے ہیں
اپنے ذہن پر اپنے آقا کے شکاری بوٹوں کا
ذائقہ لئے
چاند کا تعاقب کرنے لگا
سورج اپنے زانوؤں پر گر پڑا
اور آسمان کو ایک لہو رنگ دھند سے بھر دیا
ہوا ایک بار زور سے چلی اور پھر ٹھنڈی پڑ گئی
وہ کتا جس سے سب نفرت کرتے تھے
اس نے چاند کو قتل کر دیا

گھوڑا شرم سے مر گیا

(N. Scott Momaday)

بہت عرصہ پہلے
یہاں ایک آدمی ہوا کرتا تھا
جس کے پاس ایک اصیل شکاری گھوڑا تھا
اُس گھوڑے کا رنگ سیاہ تھا
اور کسی سے بھی خوفزدہ نہیں تھا
وہ گھوڑا جب دشمن پر حملہ کرتا
تو تیر کی طرح اُس میں جا لگتا
اُس وقت اس کے سوار کو اس کی لگاموں کو
پکڑنے کی
ضرورت نہیں ہوتی
لیکن اس گھوڑے کے مالک کے دل میں
دشمن کا خوف تھا
ایک دفعہ حملے کے وقت
اُس گھوڑے کے مالک نے
دشمن سے خوفزدہ ہو کر
گھوڑے کی لگاموں کو کھینچ کر
اُسے دوسرے رستے پر ڈال دیا
یہ اُس نے بہت بُری حرکت کی
مالک کی اس بُزدلی سے
گھوڑا شرم کے مارے مر گیا

بر ڈفٹ کا دادا

(Joseph Bruchac)

اس بزرگ نے
درجنوں بار ہماری کار کو روکا
اور باہر نکل کر
چھوٹے چھوٹے مینڈکوں کو اپنے ہاتھوں سے
اٹھا کر
راستے سے ہٹایا
جو ہماری کار کی روشنی سے
اندھے ہو کر بارش کے قطروں کی طرح گر رہے تھے
بارش ہو رہی تھی
اس کے سفید بال ایک دُھند کی طرح پھیلے
ہوئے تھے
اور میں بار بار کہہ رہا تھا
"تم اِن سب کو نہیں بچا سکتے
خدا کے لئے اِس حقیقت کو تسلیم کر لو
واپس آ جاؤ...... ہم نے ابھی بہت سی جگہوں پہ
جانا ہے"
لیکن اُسکے چمڑے کے دستانوں جیسے ہاتھوں میں
گیلی کتھئی کلبلاتی ہوئی زندگیاں تھیں
موسم گرما کی سڑک کے کنارے اُگی گھاس میں
گھٹنے گھٹنے کھڑے ہو کر وہ مسکراتے ہوئے کہہ
رہا تھا
"انہوں نے بھی تو کہیں جانا ہے"

Matmiya

(دادی اماں کے لئے)

(Mory Tallmountain)

میں آج تمہیں زمین پر
بیٹھا ہوا دیکھتی ہوں
تمہاری جڑیں تمہارے زانوؤں سے
بل کھاتی ہوئی زمین میں گم ہو جاتی ہیں
جڑیں جو گوشت کی طرح سُرخ
اور صدیوں کی طرح پیلی ہیں
تمہارے بال کس کے باندھے ہوئے
زرخیز زمین میں پھیل گئے ہیں
جہاں زمین کی ہر تہہ دوسری
تہہ کو خوراک پہنچاتی ہے
اے میری شجر سے لپٹی ہوئی قدیم بیل
جب وقت آئے گا
تم وقار کے ساتھ چلتی ہوئی
یہاں سے چلی جاؤ گی
لیکن تمہاری یاد ایک گم گشتہ جہان کی طرح
مجھ میں زندہ رہے گی
میں تمہارے جسم کو گالوں میں لپٹا ہوا دیکھ رہی ہوں
مٹی کے ایک ڈھیر کی صورت
اپنی سیاہ جڑوں کے ساتھ
دادی اماں
(میں تمہیں بیٹھا ہوا دیکھ رہی ہوں)

انسان کے اندر درندہ

(George Clutes)

پانیوں کے باہر کسی کی
سسکی سُنائی دی
یہ کوئی جانور ہے
یا آدمی؟
وہ اکیلا ہی آیا ہے
اور کوئی بھی نہیں کہہ سکتا
کہ یہ دوست ہے یا دشمن
تم نے دیکھا کہ اُس نے دانتوں سے
گُھٹے کو چبا ڈالا
تم نے دیکھا کہ اُس کی ٹھوڑی
پر سے خون بہہ رہا تھا
جب وہ پانی سے گزر رہا تھا
تم نے دیکھا وہ
بھیانک نظارہ
جو ایک ذہن کے اندرونی ذہن میں چھپا ہوا
ہوتا ہے
ہماری کہانیوں کے سیاہ پانیوں میں
صبح کے کُہرے میں
تم نے جو بے انتہا درندگی
اور برائی دیکھی ہے
وہ اصل میں انسان کے اندر کا
درندہ ہے

عورتوں کے کام

(Paula Gunn Allen)

کچھ تو ظروف سازی کا کام کرتی ہیں
کچھ بافت کچھ چرخہ چلاتی ہیں
یاد ہیں عورتیں
مکڑی کے جالوں کو ہٹاتی ہوئی
ایسے ایسے برتن بناتی تھیں
جن میں پانی اور پسی ہوئی مکئی
کو محفوظ رکھا جاتا تھا
اپنے سروں پر اِن کو رکھ کر
چلتی ہوئیں
چشموں اور دریائیوں سے
ہماری آنکھوں کے سامنے
اپنے کتھئی ہاتھوں سے
زمین کو خوراک
پہنچانے کے لئے
کھیتوں کے لئے پانی نکالتی ہوئیں
وہ (اس مقصد کے لئے)
پرانے برتنوں
ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں
اور پھینکی ہوئی چیزوں کو
استعمال میں لاتے ہوئے
وہ اِن ٹوٹی ہوئی اشیاء کو
مضبوط برتنوں میں تبدیل کردیتی ہیں

وہ ہماری بے مشعل راہ ہیں
تمہیں یاد ہے
یہی ٹوٹے ہوئے برتن دادی اماں کی قبر
کی نشان دہی کرتے ہیں
جب تم ان میں پانی پی رہے ہو یا کھانا کھا رہے
ہو
تو اس کا شکریہ ادا کرنا

اپنے نشانے پر لگتا ہے
میں اپنے شکار کو ذبح کر کے
اس کا خون دھرتی ماں پر گرا کے
دھرتی ماں کا قرض واپس کرتا ہوں
میری رُوح بلند پرواز کرتی ہے
اور میں ایک مختلف گیت گاتا ہوں
گاتا چلا جاتا ہوں

خالی کیتلی

Louis (Little Coon) Oliver

میں کوئی بھی چیز ضائع نہیں کرتا
میں تو بس اتنا ہی لیتا
جس سے میرا پیالہ بھر جائے
جب خالی کیتلی سسکیاں بھرنے لگتی ہے
اور بچے صرف بھنے ہوئے بھٹے کھانے لگتے ہیں
تو میں سمجھ جاتا ہوں
کہ اب وقت آ گیا ہے
کہ صبح سویرے اُٹھ کر
کچھ کھائے پیے بغیر
شکاریوں کا گیت گاؤں
میں ہرن کو دیکھتا ہوں تو منتر پڑھنے لگتا ہوں
میں ہرن کو شکار کرنے کا گانا گاتا ہوں
"ہی۔ہی ہے۔آہ۔ کے کی۔نو"
میرا تیر جس کو کسی عورت نہیں چھوا

گفتگو

(Carol Lee Sanchez)

تم دیکھ رہے ہو
انہوں نے مجھے غائب کر دیا ہے
بالکل ایسے جیسے مجھ سے پہلے
انہوں نے میرے آباؤ اجداد کو
بے نام کیا تھا
میں اب ترمیم شدہ اپنے قبیلے کا
روایتی لباس پہنتی ہوں
اس لباس کا جو لوگ جنوب مغرب میں
آباد ہیں
بالکل علم نہیں ہے
میرے قریب آؤ
اور مجھے غور سے دیکھو
میں شاید نظروں سے غائب ہو جاؤں
"یہ پوکاہانٹس" کا لباس نہیں ہے

میں پرندوں کے پر اور سر پر پٹی
نہیں باندھتی
یا موتیوں والی جوتی نہیں پہنتی
کیونکہ میرا قبیلہ ایسی چیزیں نہیں پہنتا
ہر قبیلے نے اُس لباس کو پہننا شروع کر دیا
جس میں یورپ کے موتی تھے اور بالوں
کو اُس طرح سے گوندھا جیسے یورپین گوندھتے تھے
یہ ۱۷۰۰ء میں ہوا تھا
مگر کیا ہم انڈین ہیں؟
چونکہ ایسا لباس پہنتے ہیں
اس لئے ہم انڈین ہیں
کیا تم دیکھ رہے ہو
میں جب بھی تمہیں یاد دلاتی ہوں
کہ میں کون ہوں
میں تمہارے سامنے سے
غائب ہو جاتی ہوں
اس طرح کیوں ہو رہا ہے
شاید اس لئے میں ''قدیم'' ہوں
اور تمہیں مجھ پر ترس آنا چاہئے
کیونکہ
میں غریب ہوں
بیمار ہوں
جاہل ہوں
شرابی ہوں
اور مجھ میں خودکشی کا رجحان ہے

پہلا ہرن

(Joseph Bruchac)

میں نے برف میں
تمہارے بہتے ہوئے خون کی نشاندہی پر
ایک میل تک تمہارا پیچھا کیا
میری دوسری گولی نے تمہارا کام تمام کر دیا
مجھ پر یقین کرو
یہاں کبھی ایک لڑکا رہا کرتا تھا
جو میٹھے پانی کی تتلیوں کو کھانا کھلایا کرتا تھا
اور اپنے کمرے میں
زخمی پرندوں کو ایک ڈبے میں رکھ کر
تیمارداری کیا کرتا تھا

وقت کا بھید

سندھی سے تخلیق وترجمہ: ضیاء شاہ

(۱) اے فاختہ کہاں کا قصد ہے؟
"نہر کے اس پار کا"
وہاں سے کہاں کا؟
"واپسی کا، گھونسلے کی طرف"

(۲) بھیا کہاں جا رہے ہو؟
"دفتر کی جانب"
پھر کہاں جاؤ گے؟
"واپس، گھر کو"

(۳) میا تو کہاں جاؤ گی؟
"میکے کو"
پھر کہاں جاؤ گی؟
"ظاہر ہے، سسرال"

(۴) اے وقت کہاں سے آ رہے ہو؟
"ازل سے"
کہاں جاؤ گے؟
"ابد کو"
ازل اور ابد کے درمیاں فاصلہ کتنا؟
"آنے اور جانے جتنا"

ایک لڑکے کی محبت

سندھی سے تخلیق وترجمہ: ارشاد شیخ

ایک لڑکے کی محبت کی کہانی
اس کی آنکھوں سے شروع ہوتی ہے

محبت کے سفر میں
اس کے ساتھ
اس کی محبوبہ کے فوٹوگراف
رومینٹک نظموں کی کتاب
اور خواب ہوتے ہیں

محبت کی کہانی کا اختتام
پنکھے میں ٹنگی رسی پر ہوتا ہے
اور کمرے میں کرسی دور گری ہوئی ہوتی ہے
ایک لڑکے کی محبت کی کہانی
اس کے پاؤں میں ختم ہوتی ہے

ہیرلڈ پنٹر

ترجمہ: زاہد امروز

"ھیرلڈ پنٹر برطانوی نژاد ڈرامه نگار ھے جسے ۲۰۰۵ء میں ادب کا نوبل انعام دیا گیا۔ پنٹر ڈرامه نگاری کے ساتھ ساتھ شاعر بھی ھے۔ اس کا تازہ شعری مجموعه جنگ (War) ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آیا۔ اس میں کل ٦ نظمیں اور ایك تقریر شامل ھے۔ پنٹر کی نظموں میں ڈرامائی منظر کشی اور سامراجی قوتوں کے خلاف شدید تلخی نظر آتی ھے وہ خود بھی کھتا ھے که اب وہ ڈراموں کی بجائے شاعری کو زیادہ وقت دے گا۔ پنٹر زبان اور خصوصاً شاعری کو استبدادی قوتوں کے خلاف طاقت ور ھتھیار کے طور پر استعمال کرنے کا حامی ھے۔ نوبل تقریر ۲۰۰۵ء میں بھی وہ واضح طور پر امریکه نواز عالمی پالیسیوں کے خلاف بولتا ھے۔ پابلونیرودا کی نظم (I am explaining a few things) کا حواله دیتے ھوئے وہ دراصل امریکه کو اس کی انسان دشمن پالیسیوں کا ردّ عمل پیش کرتا ھے۔

دھوکے باز جرنیلو!
دیکھو میرا مردہ خانه!
میرا ٹوٹا پھوٹا اسپین
جس کے ھر گھر سے سلگتا ھوا لوھا بھه رھا ھے
پھولوں کی بجائے

اسپین کے چپے چپے سے
اسپین اگ رہا ہے
اور ہر مردہ بچے کے جسم سے آنکھوں والی بندوق
اور ہر ظلم سے گولیاں پیدا ہوں گی
جو تمہارے دلوں کو ہدف بنائیں گی

پنٹر کے ڈراموں کا آخری دور جنگ اور عالمی صورتِ حال کی نمائندگی کرتا ہے اسّی کی دہائی میں اُس کا پورا جھکاؤ اس جانب رہا اس کی وجہ شاید یہ ہوسکتی ہے کہ اسے بچپن میں دوسری عالمی جنگ کی تباہ کاریاں اپنی معصوم آنکھ کے پپوٹوں سے محسوس کرنا پڑی تھیں۔ وہ خود بھی کہتا ہے کہ جنگ نے اس پر گہرے اثرات ڈالے۔

کائوشنگ چیان (چین) کو ادب کا نوبل انعام ملا تو دنیا بھر میں اس کی اینٹی سوشلسٹ سرگرمیوں کو پرو امریکی قرا دے کر نوبل کمیٹی کو جانبداری کا قصور وار ٹھہرایا گیا۔ مگر پنٹر کا اینٹی سامراج بیانیہ تو کسی سے چھپا ہوا نہیں تھا پنٹر کے نوبل انعام نے اس تاثر کو ختم کرنے میں مدد دی۔ برطانوی نژاد ہونے کے باوجود برطانوی حکومتی پالیسیوں کے خلاف آزادئ اظہار نے پنٹر کو مقامی روّیوں سے نکال کر آفاقی قدروں کا رکھوالا بنادیا۔
آئندہ صفحات میں آپ پنٹر کی مختصر مگر پُرمعنی حیرانیاں لئے ہوئے نظموں کا مطالعہ کریں گے۔ نظموں میں پراسرار حقائق کی خاموش تلخی اور حیرانی نمایاں طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔"

(ز،۱)

آسیب

میں نے اپنے گلے پر گداز بھری انگلیاں محسوس کیں
شاید کوئی شہ رگ نوچ رہا تھا
ہونٹ میٹھے تھے مگر نہایت سخت
جیسے کوئی بوسہ لے رہا تھا
میری نازک ہڈیاں ٹوٹنے ہی والی تھیں
میں نے خود کو کسی اور کی آنکھ میں دیکھا

یہ چہرہ میرا واقف تھا
جو اتنا ہی دلکش تھا جتنا خوفناک
وہ مسکرایا بھی نہیں اور نہ ڈھیلا ہوا
اس کی آنکھیں پھٹی ہوئیں
اور جلد سفید تھی
میں مسکرایا بھی نہیں اور نہ رویا
بس ہاتھ بلند کیا
اور اس کا گال چھو لیا

جمہوریت

فرار کا کوئی ذریعہ نہیں
تمام رستے اضافی ہیں
وہ آنکھ میں آئی ہر چیز کی
عصمت مسمار کر دیں گے
ذرا اپنے پیچھے تو دیکھو

موسمی پیش گوئی

دن اپنا آغاز
ابر آلود چہرے سے کرے گا
جو نہایت خنک زدہ ہوگا۔
لیکن جیسے ہی یہ قدم اٹھائے گا
سورج نمایاں ہوتا جائے گا
اور سہ پہر خنکی پہنے نسبتاً گرم ہوگی
شام کے احاطے میں چاند چمکے گا
اور خوب روشن ہوگا
جیسا کہ کہا گیا ہے
ہوا بڑی تیزی سے بہے گی
لیکن رات کے وسطی حصے میں آ کر مر جائے گی
اس کے بعد کچھ واقع نہیں ہوگا
یہ آخری پیش گوئی ہے

نظم

روشنیاں جاگتی ہیں
اس سے آگے کیا ہوگا؟

رات اتر گئی ہے
اور بارش تھم چکی ہے
اس سے آگے کیا ہوگا؟

رات مزید گہری ہوتی جائے گی
وہ بے خبر ہے

کہ میں اسے کیا کہوں گا

اب جبکہ وہ جاچکا ہے
میرے پاس اس کی سماعت کیلئے
ایک لفظ ہے اور کچھ کہنے کو
جو مجھے کہنا تھا
واقع ہونے والی اس ملاقات پر
جو واقع ہو چکی ہے

لیکن وہ خاموش رہا
واقع ہونے والی اس ملاقات پر
وہ صرف مڑا اور مسکرایا
اور کان میں دھیرے سے کہا
میں نہیں جانتا
اس سے آگے کیا ہوگا

افسانہ

چہرہ

محمود احمد قاضی

اب ایسے چونچلوں کے لئے (وہ اسے چونچلے ہی کہتے ہیں) کسی کے پاس وقت نہیں رہا، لیکن میں پھر بھی ایسا کچھ کر ہی گزرتا ہوں، دی سٹی گزٹ میں جب میں نے یہ خبر پڑھی کہ ۱۷ ستمبر کو "The Things" مقامی سینما میں دکھائی جارہی ہے، تو میں رہ نہ سکا۔ میں نے سینما منیجر کو ٹیلی فون (ٹیلی فون ڈائریکٹری میں ابھی نمبر نہیں چھپا تھا اس لئے نمبر حاصل کرنے میں خاصی دِقت اٹھانی پڑی) کیا وہ کوئی کھٹکنا سا آدمی تھا کچھ بھنایا ہوا زیادہ ترسٹھیایا ہوا۔ میرے خیال میں وہ سینما منیجر کی Job کے لئے بالکل موزوں نہیں تھا اور شاید کسی عام سی پرچون کی دکان کے کاروباری رموز سے بھی قطعی ناواقف معلوم ہوتا تھا اس نے میرے ہر سوال کا ٹیڑھا جواب دیا ''ایڈوانس بکنگ کیوں...... ویسے بھی ہمارے ہاں ایڈوانس بکنگ نہیں ہوتی۔ سینما تو جناب دن رات توڑے جارہے ہیں شاپنگ بازار بنانے کے واسطے اور آپ ہیں کہ...... بڑے آرام سے ٹہلتے ہوئے آئیے اور پہلا ہی شو دیکھئے ان شاء اللہ پندرہ بیس آپ جیسے اور ٹھرکی یہاں پر ضرور موجود ہوں گے اور میں سدا کا احمق اس سینما کی کلاسیکی عمارت سے جو کبھی اس شہر کا سب سے بہترین تھیٹر ہوا کرتی تھی ابھی تک چمٹا ہوا ہوں میں موجود رہوں گا ٹکٹ کھڑکی پر بھی۔ آپ مجھے ہی پائیں گے۔ اس کے بعد گیٹ کیپری کا فریضہ بھی یہی خاکسار ادا کرتا ہوا پایا جائے گا۔ اس عمارت میں دوسرا بندہ کیمرہ آپریٹر ہوگا۔ میں ان اوپر والے کاموں سے فارغ ہو کر ہال کے دروازے بند کر کے باقی کا سارا وقت اسی کے پاس بیٹھا ویسٹریکس ساؤنڈ سسٹم سے محظوظ ہوتا رہوں گا۔ یہ فلم بھی اپنی نوعیت کی کوئی انوکھی چیز معلوم ہوتی ہے صبح سے کافی لوگ معلومات حاصل کر چکے ہیں۔ اب میں تھک رہا ہوں۔ میں......''

میں نے اس کی بکواس کو درمیان میں ہی چھوڑتے ہوئے ٹیلی فون کا چونگا رکھ دیا۔ میں نے دو تین دن کافی بے چینی میں گزارے۔ ایک سنجیدہ کتاب جو میں پڑھ رہا تھا سرہانے کے نیچے رکھ دی اور ایک دوسری فنٹاسٹک کی چکنی دبلی بلیک اینڈ وائٹ ٹائٹل والی کتاب پڑھنے لگا۔ فرصت کے اوقات میں بیوی اور بچی سے خوب گپ شپ کی ایک، دو دوستوں کو ٹیلی فون کیے، بنیان اور تہمد پہن کر شام کو گلی میں ٹہلتا رہا حالانکہ کچھ عرصہ پہلے تک میں تہمد کو ایک بدعت سمجھتا تھا لیکن خیر...... اسی طرح کے معمولات بسر کرتے ہوئے میں نے یہ "لمحات" گزار ہی لئے۔ پریمئر شو والے دن میں نے گیبرڈین کی گرے رنگ کی پینٹ نکالی گیلسوں کو چیک کیا پھر لائٹ بلیو شرٹ کے آف وائٹ بٹنوں پر یونہی ہاتھ پھیرتا رہا۔ اس کے بعد میں نے اطمینان سے اپنا ڈیڑھ گھنٹے والا اشنان مکمل کیا اور لباس پہن کر قد آدم آئینے کے سامنے کھڑا ہو گیا۔ آئینے میں نظر آنے والے "موصوف" کو میں نے پسند کیا سینما پر منیجر کے اقوال زریں کے الٹ وہ بھیڑ بھڑ کا دیکھا کہ اوسان خطا ہو گئے، سیدھا اس کے کمرے میں جا گھسا۔ اس سے کافی بحث بحثی ہوئی اور وہ ٹیلی فونک کال کے حوالے سے مجھے پہچان گیا تھا جب میں نے اسے کافی زچ کیا تو اس نے مجھے کھڑکی کی بجائے وہیں سے ٹکٹ فراہم کر دیا۔ اور میں ہجوم کے عذاب دھکوں سے بچتا بچاتا اپنی نشست پر جا بیٹھا۔ فلم شروع ہوئی اوپننگ سین ہی ایسا زبردست تھا کہ شور کرتے تماشائی فوراً خاموش ہو گئے فلم کیا تھی سیر بین تھی۔ ایک ماڈرن کلاسیک۔ میں پوٹیٹو چپس کھاتا فلم سے لطف اندوز ہو رہا تھا اور تب وہ وقوعہ پیش آیا فلم کے چوتھے پارٹ کے پہلے سین میں ہیرو کو ایک سات منزلہ عمارت کے اندر درانہ گھستے ہوئے اور پھر سیڑھیاں چڑھتے ہوئے دکھایا جاتا ہے ہیرو کا انہماک قابل دید تھا وہ اپنے کردار میں ڈوب چکا تھا وہ آخری منزل پر پہنچا اس نے ممٹی کا دروازہ کھولا پھر دو فٹ اونچی اور ایک فٹ چوڑی منڈیر کی جانب لپکا اور دیکھتے ہی دیکھتے اس نے وہاں سے چھلانگ لگا دی وہ نیچے گرنے لگا پہلے اس کا جسم سیدھا رہا پھر ہوا کی شدت یا وہاں کے ویکیوم کی وجہ سے الٹا ہو گیا وہ سیدھا نہ ہو سکا اور سر کے بل نیچے سڑک سے جا ٹکرایا اس کا سر پاش پاش ہو گیا لیکن اس کے یہ منظر سے پہلے جو چہرہ میں نے دیکھا اسے دیکھتے ہی میں پہچان گیا...... یہ میرا ہی چہرہ تھا۔ کب کے دقتوں کا چہرہ...... احمقوں والا، کنگھی سے بے نیاز، کانوں پر لمبے بال، چونکری ٹوپی سے باہر جھولتے ہوئے ہونٹ سختی سے بھینچے ہوئے، جبڑا کسا ہوا، کچھ ڈراؤنا سا، آنکھوں میں حیرانی سے زیادہ کی Unseen کارڈ، نشست پر بیٹھے ہوئے میری ریڑھ کی ہڈی میں کیل سے ٹھکنے لگے۔ فلم ہیرو کے ماضی کو کھنگالتے ہوئے بدستور چل رہی تھی۔ میں لہراتا ہوا باہر نکل آیا۔ باہر ایک دھند سے میرا سامنا ہوا۔ اس دھندلی چادر کے کسی سوراخ میں سے اسی قنوطی منیجر کا چہرہ مجھ پر ہنس رہا تھا۔

میں نے اپنا دھیان ہٹایا۔ ہوا میں Many things have happened since.....
گنگناہٹ سی تھی میں اسی ہوا کے ہاتھ میں ہاتھ دیئے اس کی تندی اور تیزی کی پرواہ کئے بغیر اپنے گھر
والے راستے پر چل پڑا۔ راستہ لمبا تھا اور مجھے بے زار کرتا تھا۔ مجھے پیشاب کی حاجت ہوئی۔ سڑک
کے کنارے ایک طرف منہ کر کے میں نے فلائی کھولی اور دھار مار دی۔ اپنے بل سے نکلتی چیونٹیاں اس
آفتِ ناگہانی سے گھبرا کر پناہ ڈھونڈنے لگیں۔ ادھر میں فارغ ہوا تو ایک اور مصیبت سے سامنا ہوگیا
میرے سر کا پرانا درد Migraine عود کر آیا تھا۔ مجھے متلی ہونے لگی میں وہیں اکڑوں بیٹھ گیا۔ یہ
عذاب آ سن پتہ نہیں کب تک برقرار تبھی ہنستے ہوئے چند لڑکے گزرے، ''بابو کیہہ گواچ گیا اے''......
میں تیزی سے اٹھنے کی کوشش میں پھر گرنے لگا۔

(۲)

میں ساتویں جماعت میں پڑھتا تھا۔ پڑھائی میں جتنا اچھا تھا بدخطی میں اتنا ہی زیادہ خراب
تھا۔ خوش خطی چونکہ ہمارے گھرانے کی پہچان تھی اس لئے میری پڑھائی کا سلسلہ روکا گیا۔ مجھے اچھی
طرح سے یاد ہے اماں جی نے مجھے اپنے ہاتھ سے سیئے ہوئے کپڑے پہنائے تھے چابی مارکہ لٹھے کا
چوڑے پائنچوں والا کھڑ کھڑ کرتا پائجامہ، نرم ملائم باریک ململ کی تریزوں والی قمیض، سر پر چار کونوں والی
جالی دار ٹوپی، پاؤں میں کھری جوتی جو ایڑیوں پر خوب کاٹتی تھی چلنے پر وہاں چھالے بنتے تھے ان
چھالوں کی دکھن اور جلن کو کم کرنے کے لئے روئی کے لپاہے رکھے جاتے تھے جو چلتے وقت بار بار
پھسلتے تھے چھوٹے سے ٹوٹے ہوئے آئینے میں میری شکل کسی اچھے بھلے لیکن نہایت ست نکمے سے
لنگور جیسی لگ رہی تھی میں نے بہت احتجاج کیا لیکن مجھے کوسوں دور (اسی حلیے میں) اس یکتائے
روزگار مکتب میں بھیج دیا گیا۔ مکتب کا ماحول خاصا پنڈ ڈانہ اور جاہلانہ سا تھا۔ مولوی صاحب اپنی کالے
رنگ کی لبھوتری ٹوپی اور اس کے پیلے پھندنے کے ساتھ کچھ زیادہ ہی غضب ڈھا رہے تھے اوپر سے
ان کی باریک آواز۔ ساتھ ہی ان کی مسلسل ہچکی جس سے ان کا سر بار بار سینے پر جھکا جاتا تھا۔
جماعت کے لڑکے کل بتیس کی تعداد میں تھے سب کے سب فسٹ کلاس قسم کے لفنگے، ڈنگر۔ نزدیکی
کھوہی سے پانی لاتے ایک دوسرے کو بھگوتے تختیاں پوچتے، مخول کرتے اور ماسٹر صاحب سے
جوتیاں کھاتے انہیں ''ذہیل'' نہیں ملتی تھی۔ ایسے میں خط کیا خاک درست ہونا تھا۔ اوپر سے مجھے جو
تختی ملی تھی وہ پتہ نہیں کس ڈھیٹ لکڑی کی بنی ہوئی تھی کہ اس کی اوپری سطح کی کھردراہٹ کم ہونے
ہی میں نہ آتی تھی میں نے اس پر بھینس کا تازہ گوبر ملا گئی اور ٹونے ٹوٹکے آزمائے لیکن میری تسلی نہ
ہوئی بہرحال کچھ بہتری کی صورت دودھ چھری ملنے سے سامنے آئی۔ تختی کی سطح سے کچھ حد تک مطمئن

ہونے کے اجر مسئلہ اسے پوچھنے کا تھا ملتانی مٹی یعنی گاچنی کا حصول بہت آسان اور عام تھا لیکن پھر
میری اُسی مشکل پسندی اور Unique قسم کی چیزوں کے پیچھے بھاگنے کی عادت نے مجھے دوراہے
پر لاکھڑا کیا ہر جگہ پتہ کیا یہاں وہاں مارا مارا پھرا تب کسی حد تک مسئلہ حل ہوا قریبی آبادی کی ایک
عورت سے جس کی آنکھوں کے نیچے سیاہ حلقے تھے اور جسے کچی گاچنی اور بھنی ہوئی گاچنی کھانے کی
عادت تھی مجھے میری من پسند گاچنی مل گئی اس میں سے ایک خاص مہک اٹھتی تھی تختی پوچی تو لکھنے کا
سوال سامنے آیا مجھے اچھی بہت اچھی لکھائی لکھتے وقت ایک خاص آواز برآمد کرتی قلم کی ضرورت
تھی سرکنڈوں میں جا گھسا ان کے تیز دھار جسم سے میرے جسم پر جگہ جگہ چیر آئے لہو کی بوندیں ان
چیروں سے اُمڈیں تب کہیں جاکر نیزے دستیاب ہوئے۔ پھر قط کے لئے قط گیر کی ضرورت محسوس
ہوئی۔ اور قط لگانے کے لئے یعنی موٹے اور باریک یا ضرورت کے مطابق قط کے لئے ایک عدد تیز
دھار والا اصلی ریتی کا چاقو خریدا گیا۔ اب روشنائی کی تیاری کا مرحلہ درپیش تھا۔ بازاری سیاہی مجھے
قطعی طور پر اچھی نہ لگتی تھی۔ یہ کبھی پھیلتی تھی اور بعض اوقات حروف کی شکل بگاڑتی تھی اور لوبے
چھوڑتی تھی۔ میں جنگل جنگل پھرا۔ چند درختوں کی چھالیں جن میں کیکر کے صحت مند درخت کی
چھال اور اس کی کھال سے اُبلتی تازہ شفاف گوند بھی شامل تھی حاصل کی گئیں۔ دو چار قسم کے پھولوں
کی پتیاں بھی پیسی گئیں ان سب چیزوں کی پھر خوب رگڑائی ہوئی اس باریک سفوف کو چھان کے
ذریعے مزید باریک اور ملائم کیا گیا پھر اسے چھاؤں میں رکھ کر سکھایا گیا۔ مٹی کی دوات جس پر روغن
کیا گیا تھا اور جسے آوی میں خوب پکایا گیا تھا اس میں پانی بھر کر آٹھ پہر کے لئے رکھ دیا گیا تاکہ اس
نے جتنا پانی چوسنا ہے چوس لے تب خالی دوات میں سوتی کپڑے کا ایک چھوٹا سا تہہ کیا ہوا کپڑا بطور
سفوف رکھا گیا۔ پھر چند قطرے چلتے ہوئے پانی کے ڈالے گئے پھر وہ سفوف جواب سیاہی کا برادہ بن
چکا تھا حسب منشا ڈالا گیا اور پھر چند قطرے اسی مصفا پانی کے۔ یہ عمل کرنے کے بعد دوات کو رات
بھر کے لئے رکھ دیا گیا تاکہ تمام جزو آپس میں یک جان ہو جائیں۔ اب روشنائی تیار تھی، جب میں
نے لکھنا شروع کیا تو میں جانتا تھا کہ میرے ہم جماعتوں میں سے کئیوں کی رال میری سیاہی کی
لوبے لینے کے لئے ٹپکتی تھی۔ لیکن جب تک یہ سارا عمل ہوتا رہا خوش خطی کے سبق پر سبق نکلتے چلے
گئے۔ ماسٹر صاحب مجھ سے پہلے ہی ناراض ناراض سے رہتے تھے میں ان کے کسی کام جوگا جو نہیں
تھا۔ وہ سدا سے اُسی لالچ کی روٹین سے بندھے تھے "ارے ارے او گول مٹول" کل آتے ہوئے
تازہ سرسوں کا ساگ لانا نہ بھولنا ساتھ میں پالک اور باتھو بھی ہونا چاہئے۔ ابے تو جو ہر وقت اپنی
ناک سے بہتی نالی کو سنبھالنے میں لگے رہتے ہو پونے گنوں کی بھری لانا نہ بھولنا۔ اور تو زمینوں والے

یعنی اُچے پنڈ والے گھر کا نرم ملائم مکھن اور چاٹی کی لسی ضرور لے کے آتا۔ اور ہاں ساتھ میں لون کی ڈلی بھی لیتے آنا ان کی طلب کبھی کم نہ ہوتی بلکہ بڑھتی رہتی۔ گوشکر دیسی گھی اور دیسی گھی کے چونگلوں والی مِسّی روٹیوں کی فرمائش تحفے میں نہ آتی۔ اور ادھر میں تھا اپنی ہی طرز کا ''سٹوڈنٹ''۔ یہ خطاب مجھے ماسٹر صاحب نے دیا تھا چیزوں کے بارے میں بہترین تکمیلیت کا میرا احساس اور انداز فکر انہیں ایک آنکھ نہ بھاتا تھا۔ لیکن میں بھی جو مولوی مدن کی سی بات ہمیشہ چاہتا تھا اپنی دھن کا پکا تھا تو یوں ماسٹر صاحب اور میرے درمیان ہمیشہ ٹھنی رہتی تھی پھر وہ مجھ پر گرجنے برسنے لگے ایک دو بار مجھ پر سوٹی بھی چلا دی لیکن جب انہوں نے پہلی بار مجھے گالی دینے کی کوشش کی اور جیسے وہ میرے بگڑے تیور دیکھ کر آدھا اپنے دہن ہی میں دبا گئے تھے تب میں اپنا بستہ اٹھا کر گھر کی طرف چل پڑا......وہ دھاڑے ''ملحد''۔ ابھی ان دنوں مجھے اس لفظ کے معنے بھی صحیح طور پر معلوم نہ تھا اس لئے ایک بار ان کی طرف دیکھتے ہوئے میں جو ان کے نزدیک نا درست تھا اور درست نہ ہوسکتا تھا وہاں سے نکل آیا۔ کاش وہ اس وقت جھک کر میری تختی پر ایک نگاہ ڈال لیتے تو انہیں پتہ چل جاتا کہ میں آخر کار صرف الف لکھ کر لکھنے کا آغاز تو کر ہی دیا تھا جب میں واپس آیا تو میں تو ایسا بھی نہیں تھا کہ جیسے خیر سے کوئی بدھو گھر کو لوٹتا ہے میرا دل جو وہاں نہیں لگتا تھا تو ادھر کہاں لگنے والا تھا شہر نے اور سب نے ایک کھوکھلی ہنسی کے ساتھ میرا استقبال کیا مجھے اپنے آپ سے شرم آنے لگی۔

(۳)

بعد میں معاملہ زیادہ گھمبیر ہو گیا۔ چیزوں کی بے ترتیبی میں ترتیب لانا میرا Passion بن گیا۔ دفتر میں گھر میں شہر بھر میں سب لوگ مجھ پر ہنستے تھے......آواز آتی، ''بابو......''

(۴)

جتنا میں جتن کرتا سب کچھ اتنا ہی اپنے محور سے ہٹا نظر آتا۔ ایسے لگتا تھا زمین اپنے مدار میں نہیں رہی تھی۔ سولر سسٹم میں کچھ گڑبڑ ہو رہی تھی۔ زمین، اس کا Crust، مٹی، پتھر، دھاتیں سب کچھ تلپٹ، یہاں، وہاں، ہو رہا تھا۔ اور ادھر ادھر ہو رہا تھا لوگ ایک مستقل ڈس آرڈر کے دلدادہ تھے۔ وہ فلورا اور فونا کو تباہ کر رہے تھے۔ ہر طرف مکڑی کے جالے، گھورتی آنکھوں کے ہجوم تھے۔ وہ کیکر پر انگور چڑھا رہے تھے۔ قبرستانوں میں قبروں پر قبریں بن رہی تھیں۔ وہیں بکریاں چراتے بچے کسی ٹوٹی قبر سے نکل کسی اپنے جیسے ہی بچے کی کھوپڑی سے کھیلتے پھرتے تھے۔ کتے بھونک رہے تھے۔ آوارہ مویشی پھر رہے تھے۔ زرد غبار، چیچک، کالی کھانسی، تپ دق، چھپکلی کی زرد کھال، Toads کا ٹرانا، کھیوں کے سر اُن کی بھن بھن آباؤ اجداد کے فوسلز، فونالوجی کے علم سے بے بہرہ بھدی آوازوں

والے حسن اور خیر سے بے پرواہ لوگ میں بے بسی سے یہ سب کچھ دیکھتا تھا۔ ہر طرف یہی کچھ تھا اور بیچ میں میں تھا کٹی پتنگ کی طرح ڈولتا۔

"جتی نہا کے چھپڑ وچوں نکلی
تے سُلفے دی لاٹ ورگی"

مجھے لگتا تھا جتی بھی میرے پینگے لگا رہی تھی ہر کوئی میرے در پے تھا بہن بھائی ماں پیو، ایانے سیانے سکّے متریئے، سب کے سب مگن مست مگر جی جان سے بگاڑ پر تلے ہوئے...... ترتیب کو تو وہ مانتے ہی نہیں تھے۔ اس لئے توازن خراب ہو رہا تھا۔ دغا دغ دغا دغ وہ گولہ باری کر رہے تھے۔ توپ، میزائل بم، دھواں، کاربن، اوزون کا پھڈا، بڑھتی ہوئی گرمی سے قطبین پر پگھلتی برف...... سانس لینے کے لئے آکسیجن تو بچ نہیں پا رہی تھی جب سانس زیادہ ہی گھٹنے لگی تو مجھے اور تو کچھ نہ سوجھا میں نے انہیں ڈرانے کے لئے ایک ترکیب سوچی۔ میں جا چڑھا بڑے چوک کے پلازہ کی چھت پر...... میں نے ان سے کہا اگر تم اب بھی نہ سدھرے تو میں یہاں سے کود جاؤں گا...... وہ ایسے کے ویسے ہی لاپرواہ رہے، لیکن میں کیا کرتا میں تو اس وقت تک فیصلہ کر چکا تھا اور نیچے گر رہا تھا...... پھر میں ان بے خبرے لوگوں کے درمیان زمین پر آ گرا......

(۵)

"The Things" دیکھنے کا تجربہ بڑا انوکھا رہا۔ اس طرح کم از کم میں نے اپنے آپ کو تو پہچان ہی لیا کہ یہ میں ہی تھا اور دنیا بالکل نہیں بدلی تھی۔

مائی کولاچی

آصف فرخی

عام دنوں سے مختلف نہیں تھا وہ دن جب دفتر سے واپس گھر جانے لیے روز کی طرح اٹھا۔ کھڑکی سے آنے والی دھوپ اتنی ماند پڑگئی کہ کمپیوٹر کی اسکرین دھندلانے لگی تو میں نے ای میل بند کرکے — دفتر کے دن کا آخری کام — کمپیوٹر میں گھڑی کا آئیکون دبایا اور ڈجٹل ہندسوں کو پڑھتے ہوئے سوچا، بہت ہوگیا آج کے لیے۔ اب گھر چلنا چاہیے۔

اس کے بعد بھی جو معمولات تھے، ان کو پورا کرنے میں وقت لگتا تھا۔ میں نے کمپیوٹر بند کیا، ریگولیٹر کا سوئچ آف کیا، پھر مانیٹر پر پلاسٹک کا کور چڑھانے لگا۔ میز پر سامنے رکھے ہوئے کاغذوں کو ترتیب سے برابر رکھا اور تیزی سے نظریں دوڑاتے ہوئے ان کو آؤٹ ٹرے میں ڈال دیا — ان پر عمل درآمد کے لیے صبح کو دیکھیں گے۔ دروازے کے ساتھ رکھے ہوئے کولر سے ٹھنڈا پانی پیا اور کاغذ کا گلاس ردّی کی ٹوکری میں بے کار کاغذوں کے ساتھ اچھالتے ہوئے، ایک ایک کرکے بتیاں بجھانے لگا۔

ان میں سے کسی ایک بات کے بارے میں نہیں سوچا میں نے، جس وقت میں گاڑی میں بیٹھا اور دفتر کے پارکنگ ایریا سے ریورس کرتے ہوئے گاڑی نکالنے لگا۔ بلکہ میں نے کسی بھی بات کے بارے میں نہیں سوچا — یوں ہی، دن بھر کے دفتر کی تکان کے بعد دماغ شل سا ہونے لگتا ہے — ایک ایک کام میکانیکی طور پر ہوئے جاتا ہے — دن بھر کی پارکنگ کا ٹوکن، دروازے پر کھڑے سیکورٹی گارڈ کے حوالے کیا اور گاڑی سڑک پر ڈال دی جہاں سے موڑنے کے بعد سروس لین میں آنا تھا اور وہاں سے مین روڈ پر، شارع فیصل اور اس سے آگے اپنے گھر کی جانب، دوسری سمت میں......

موڑ کاٹ کر سروس لین میں داخل ہوا ہی تھا کہ سامنے رُکی ہوئی گاڑی کی وجہ سے مجھے بھی بریک لگانے پڑے۔ ایک اور بے احتیاط ڈرائیور، میں نے جھنجلا کر سوچا اور گاڑی کا شیشہ نیچے کرنے لگا کہ اس تک اپنا یہ تاثر پہنچادوں۔ اُنگلی کے اشارے سے نہ سہی، چیخ کر سہی۔ شیشہ آدھا ہی نیچے ہوا تھا کہ اس گاڑی سے آگے رُکی ہوئی ایک اور گاڑی نظر آنے لگی اور اس گاڑی کے آگے کھڑا ہوا، وردی والا سپاہی۔

اچانک رک جانے والی گاڑی کے ڈرائیور سے مجھے جو کہنا تھا، وہ بدل گیا۔ ''کیا ہوگیا ہے بھئی؟'' میں نے بغیر کسی تاثر کا عندیہ دیے اس سے پوچھا۔

''پتہ نہیں۔ خود ہی دیکھ لیں......'' اس نے بھی تاثر سے عاری کسی لہجے میں کہا۔

میں نے اس کی بات کا کوئی جواب نہیں دیا اور اس سے آگے، اِدھر دیکھنے لگا جہاں وردی والا سپاہی کسی کھمبے کی طرح نصب تھا۔ میرا فوری ردعمل یہ تھا کہ میں گاڑی سے باہر نہ نکلوں اور شیشہ چڑھالوں۔ مگر پھر میں نے اس سپاہی کے ہونٹ ہلتے ہوئے دیکھے۔ وہ کچھ بتا رہا ہوگا، شاید اس بات کی وجہ کہ یہ گاڑیاں یہاں روک کیوں دی گئی ہیں۔

گاڑی سے اُترا تو نہیں مگر میں نے شیشہ اور نیچے کر دیا۔ سروس لین کے ساتھ لوہے کی سلاخیں رکھی ہوئی نظر آرہی تھیں۔ مین روڈ کی طرف مُڑنا ممکن نہیں تھا۔ گاڑیاں رُکی ہوئی کھڑی تھیں۔ وردی والا سپاہی کچھ کہہ رہا تھا۔ سب سے آگے والی گاڑی میں جو صاحب بیٹھے ہوئے تھے، وہ زور زور سے بول رہے تھے۔ ان کی آواز سنائی نہیں دے رہی تھیں لیکن ان کے ہاتھ تیزی سے اوپر نیچے حرکت کرتے ہوئے دکھائی دے رہے تھے۔

''کیوں نہیں جاسکتے؟ پھر ہم باہر کس طرف سے نکلیں گے؟'' اس کے پیچھے اور میرے بالکل آگے والی گاڑی میں بیٹھے ہوئے آدمی نے زور سے ہارن بجایا۔ اس کے چیخنے کی آواز مجھے سنائی دے رہی تھی۔ لیکن الفاظ سمجھ میں نہیں آرہے تھے۔

''آرڈر نہیں ہے......'' سپاہی اس سے جو کہہ رہا تھا، مجھے وہ بھی سنائی دینے لگا۔ اس کے الفاظ صاف سنائی دے رہے تھے۔ میرے پیچھے بھی ایک گاڑی رُکی ہوئی تھی۔

''باہر نکلنا ہے، ہمیں باہر نکل کر جانا بھی تو ہے......'' وہ آدمی کہہ رہا تھا۔

میں نے اُتر کر دیکھا۔ سروس روڈ میں داخل ہونے والی جگہ پر لوہے کی سلاخیں کہیں سے لاکر کھڑی کر دی گئی تھیں جن پر سفید اور سرخ دھاریاں پڑی ہوئی تھیں۔ سلاخوں کے برابر خاکی رنگ کا ٹینک کھڑا ہوا تھا جس میں اسی رنگ کے یونیفارم پہنے ہوئے پانچ سات آدمی نظر آرہے تھے جن کے

ہاتھوں میں بندوقیں تھیں اور چہرے سپاٹ، درشت۔

آگے والی گاڑی کا آدمی ان کے ٹرک کے پاس جا کر ان سے بحث کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ اسی آدمی کے بولنے کی آواز آ رہی تھی۔

وہ جتنے زور و شور سے بحث کر رہا تھا، تھوڑی ہی دیر میں منہ لٹکاتے ہوئے واپس آنے لگا۔

"سڑک بند کر دی گئی ہے۔ دوسری طرف سے جانا ہوگا" اس نے زور سے کہا، ہم میں سے کسی بھی ایک فرد کو مخاطب کرتے ہوئے یا اس کی طرف دیکھے بغیر۔ وہ ٹرک کی طرف دیکھ رہا تھا جس پر سوار افراد نے سروں پر سبز رنگ کی ٹوپیاں اوڑھ رکھی تھیں، زیادہ تر کے چہروں پر گھنی مونچھیں تھیں یا داڑھیاں۔

"وجہ کیا ہے؟" سب سے آگے والی گاڑی میں بیٹھے ہوئے صاحب نے گاڑی کے اندر سے بیٹھے بیٹھے پکار کر پوچھا۔

"کوئی آ رہا ہے" پہلے شخص نے جواب دیا۔

"کوئی آ رہا ہے، کیا مطلب؟" ان صاحب کے لہجے میں اتنی حیرت تھی کہ مجھے اس پر حیرت ہونے لگی۔

"مطلب یہ ہے...... آپ نہیں سمجھتے؟ کمال ہے!...... وی وی آئی پی موومنٹ......" اس شخص نے اپنی نگاہیں ان کے چہرے پر جماتے ہوئے کہا۔

"اوہ...... بڑے صاحب آ رہے ہیں...... وہ پھر اس شہر میں آ گئے...... تو یہ ان کی سیکورٹی ہے......" میرے پیچھے رکی ہوئی گاڑی میں سے آواز آئی۔ اس کے لہجے میں جیسے تسلی آ گئی تھی کہ وجہ تو معلوم ہو گئی۔

میرے آگے رکی ہوئی گاڑی والا وردی والے سپاہی سے مزید بحث کو بے سود پا کر بڑبڑاتا ہوا زیر لب کچھ نہ کچھ کہتا ہوا گاڑی میں بیٹھ رہا تھا۔

"کسی اور ملک کا دورہ کیوں نہیں کر لیتے؟" وہ خود ہی خود بڑبڑا رہا تھا۔

میں نے بھی چاہا کہ کچھ کہوں مگر میرے ذہن میں سوال ہی اور تھا۔ "ہم واپس کس طرف سے جائیں گے؟"

لیکن یہ سوال اس وردی والے سپاہی سے پوچھنا بے کار تھا۔

میں گاڑی سے اتر آیا اور ادھر ادھر نظریں دوڑانے لگا۔ شارع فیصل پر گاڑیاں تیزی کے ساتھ گزر رہی تھیں۔ سروس لین میں دونوں طرف گاڑیاں رکی ہوئی تھیں اور دوسری جانب فلائی اوور کے اوپر سے

آنے والی گاڑیوں کی قطار دور سے، سانس لیتے ہوئے ایک اژدہے کی طرح معلوم ہو رہی تھی۔

"گاڑی واپس کرلیں۔ ادھر سے تو نکلنے کی امید نہیں....." پیچھے والی گاڑی میں جو صاحب بیٹھے ہوئے تھے، وہ مجھے مشورہ دینے لگے۔

"سڑک کھلنے کا انتظار کرنا پڑے گا۔ لگتا ہے رات تک یہیں بیٹھے رہیں گے....." آگے والے صاحب اپنا کوٹ اُتار کر گاڑی کی سیٹ پر ڈال چکے تھے۔

اوہ، کیا دفتر واپس جانا پڑے گا؟ ان کی بات سے فوراً میرے ذہن میں کوفت کی ایک لہر دوڑ گئی۔

"پچھلی سائڈ سے نکلتے ہیں۔ فلائی اوور کے ساتھ جو سڑک ہے، وہ گلیاں چنیسر ہالٹ کی طرف نکلتی ہیں۔ وہاں سے ٹرائی کرتے ہیں....." پیچھے والے صاحب کی آواز میں ارادے کی جھلک تھی۔

انہوں نے اپنی بات زور سے کہی اور گاڑی اسٹارٹ کرنے لگے۔ چنیسر ہالٹ والا راستہ مجھے بھی معلوم تھا۔ پہلے ادھر سے گزرنا ہو جاتا تھا، جب فلائی اوور نہیں بنا تھا۔ وہاں سے نکل کر اس طرف آنا ممکن ہوتا تھا جدھر خیام سینما تھا اور اس سے آگے، نرسری مارکیٹ جہاں نئے، پرانے فرنیچر کی بہت عمدہ دکانیں ہوا کرتی تھیں۔ خیام سینما مدت ہوئی ڈھایا جا چکا اور ایک آدھ بار ادھر سے گزرنا ہوا تو اس تنگ سی سڑک پر اتنا رش تھا کہ بہت دیر تک پھنسنا پڑا۔ پھر شاید اس وقت ریل گزر رہی تھی اور ریلوے لائن کا پھاٹک بند تھا۔ جب پھاٹک کُھل بھی گیا تو بس والوں کی آڑی ترچھی رکی ہوئی بسیں، ہارن بجا بجا کر الٹی سیدھی طرف سے تیزی کے ساتھ نکالنا شروع کیں کہ پھر میں نے طے کرلیا کہ اب ادھر سے نہیں آؤں گا۔

لیکن جب آگے والی گاڑی اس طرف مُڑنے لگی تو میں نے بھی اپنی گاڑی اسی طرف موڑ دی۔ محمود آباد کی طرف سے مڑ کر چنیسر گوٹھ اور پھر پارسی کالونی کے اس گیٹ کے سامنے سے جہاں ان کا مُردے ڈالنے والا مینار کہیں اندر کو ہے..... اور ادھر سے کالا پُل کی طرف نکل کر..... میں نے ذہن میں اس راستے کا نقشہ جمانا چاہا کہ اندازہ لگالوں، جانا کس طرف کو ہے۔

وہ راستے بھی مجھے نامانوس سے لگ رہے تھے، بہت کم عرصے میں تبدیل ہو جانے والے اور پہچاننے میں نہ آنے والے۔ سڑک کے گڑھوں اور جا بجا ٹوٹے ہوئے حصّوں پر سے گاڑی ہچکولے کھاتی ہوئی جانے لگی۔ ایک مسجد سے پھر دوسری مسجد میں مغرب کی اذان کی آواز آنے لگی۔ سڑک کا موڑ عین سامنے آ گیا تب نظر آیا، گاڑی کا بریک زور سے لگانا پڑا۔ میں نے نظر اٹھا کر دیکھا۔ موڑ کے سامنے دیو قامت بل بورڈ پر ان ہی چہروں میں سے چند ایک بنے ہوئے تھے جو مختلف چینلز بدل بدل کر بھی خبروں میں نظر آتے تھے اور جن کے ساتھ جلی حروف میں لکھا ہوا تھا: میگا سٹی پروجیکٹ۔

اس متواتر نظر آنے والے چہرے کے ساتھ نیلے اور سرخ حروف میں اس کا نام لکھا ہوا تھا کہ یہ اس کا "وژن" ہے۔ میں نے گاڑی اس کے آگے سے موڑ لی۔ سڑک کے ساتھ ساتھ کوڑے کے ڈھیر میں کھدائی کا ملبہ ملا ہوا تھا اور ملبے کے اوپر وردی والا ایک اور سپاہی بندوق تانے ہوئے کھڑا تھا۔

میں یہ نہیں دیکھ سکا کہ اس کا نشانہ کس طرف ہے۔ مجھے گاڑی تیز کرنا پڑی۔ چاروں طرف سے گاڑیاں جیسے اُمڈی چلی آ رہی تھیں۔ سڑک ویسے بھی تنگ تھی، اس پر اب ہر طرف سے گاڑیاں ہی گاڑیاں ہو رہی تھیں...... پتہ نہیں چل رہا تھا کہ ٹریفک کس طرف سے آ رہا ہے، کس طرف کو جا رہا ہے۔

گاڑی کی رفتار میں نے یوں بھی کم کر لی تھی اور مجھے بار بار دیکھنا پڑ رہا تھا کہ یہ کون سی جگہ آ گئی، میں جس راستے پر چل رہا ہوں وہ اب کہاں تک پہنچا اور کوئی گاڑی ٹکراتی ہوئی نہ گزر جائے لیکن اس موٹر سائیکل پر نظر اس وقت پڑی کہ اگر میں پوری طاقت سے بریک نہ لگاتا تو میری گاڑی اس سے ٹکرا جاتی۔

وہ بیچ میں رُکا ہوا تھا، موٹر سائیکل پر ایک لڑکا اور اس کے پیچھے بیٹھا ہوا ایک اور لڑکا۔

بریک پر سے پاؤں اٹھا کر میں نے شیشے میں سے سر نکالا کہ اس کو ٹوکوں یا ڈانٹوں، اس سے پوچھوں۔ پیچھے سے آنے والا موٹر سائیکل شیشے کے قریب آ کر رک گیا۔ مجھے پتہ بھی اس وقت چلا جب میں نے پیچھے سے آنے والے موٹر سائیکل والے لڑکے کی آواز اپنے کان کے بہت قریب سُنی۔

"زیادہ ہوشیاری مت دکھانا۔ بٹوہ اور موبائل نکال دو......"

اس کا ہاتھ شیشے کے ساتھ میرے کندھے پر رک گیا۔ مجھے اس کے ہاتھ کا لمس نہیں بلکہ اس کے ہاتھ میں پکڑی ہوئی کسی چیز کا لمس محسوس ہوا۔

اس کی مانگی ہوئی چیزیں نکالنے میں مجھے شاید چند سیکنڈ کی دیر لگی ہوگی۔ اس کے لمس کے ایک دم سے بڑھنے والے دباؤ نے میری حرکت کو تیز کر دیا ہوگا۔ دونوں چیزیں اس کی طرف اچھالتے ہوئے میں نے دیکھا کہ سامنے سے موٹر سائیکل ہٹ رہا ہے اور میں نے گاڑی کی رفتار ایک دم سے تیز کر دی۔

ایک چرچراہٹ کے ساتھ پہیے سڑک کی بجری پر بول اٹھے اور ریئر ویو مرر میں، میں نے دیکھا کہ سڑک کے کنارے لوگوں کا آنا جانا، دکانیں اور دوسری گاڑیاں اپنے معمول کے مطابق ہیں۔ کسی کے لیے کچھ بھی نہیں ہوا تھا۔

ناکنگ کرتے کرتے گاڑی نے ایک دم سے پک اپ کیا اور میں بھی اسپیڈ سے بھگاتا چلا گیا، پھر پتہ نہیں میں نے کب جا کر گاڑی روکی۔ اِدھر اُدھر دیکھا کہ میں کہاں آ گیا ہوں اور میرے ساتھ کیا ہوا ہے۔

مجھے زیادہ سوچنا نہیں پڑا۔ میری سمجھ میں تو آ گیا کہ میرے ساتھ وہی ہوا ہے جو میں روز اخباروں میں پڑھتا چلا آیا ہوں — میرے ساتھ یہ پہلی دفعہ تھی — لیکن اس کے باوجود مجھے ایک بے نام سا رنج ہونے لگا اس لیے بٹوے میں کریڈٹ کارڈز تھے اور موبائل میں میرے سارے کونٹیکٹ نمبر، فیڈ کیے ہوئے تھے۔

لعنت ہے، میرا جی چاہا کہ زور سے تھوکوں مگر میرا حلق بری طرح خشک ہو رہا تھا۔ میرے ہاتھ اسٹیرنگ وہیل پر کانپ رہے تھے۔ پہلا خیال یہ آیا کہ گھر والوں کو اطلاع دے دوں کہ میں خیریت سے ہوں، پھر سوچا کہ انہیں یہ پتہ ہی کہاں ہے کہ کچھ دیر پہلے میں خیریت سے نہیں تھا۔ اس لیے اب ان کو کیا بتاؤں کہ میں نے کوئی مزاحمت نہیں کی اور کہوں بھی کیسے — موبائل تو چلا گیا۔

میں نے گاڑی سڑک کے کنارے روک لی اور سر اسٹیرنگ وہیل پر ٹکا دیا۔

کچھ دیر کے لیے میری سانس بحال ہو جائے۔

میری سانس پوری طرح بحال بھی نہیں ہوئی تھی کہ میں نے کندھے پر ایک لمس محسوس کیا۔ ایک اور لمس — ہاتھ کا لمس۔ اس کے ساتھ ہی آواز سنائی دی۔

میں نے چونک کر دیکھا۔

وردی والا ایک آدمی شیشے کے قریب منہ لا کر مجھ سے کہہ رہا تھا اور کندھے پر ٹھوکا دے رہا تھا۔

''ادھر آرڈر نہیں ہے۔ گاڑی نہیں روک سکتے......''

کیوں، کیا ہوا۔ میں نے اس سے پوچھنا چاہا مگر میری آواز حلق میں ہی پھنس گئی۔

کیا بڑے صاحب یہاں سے بھی گزرنے والے ہیں؟ سوال بار بار میرے ہونٹوں تک آ رہا تھا۔

''ہمیں نہیں پتہ۔ فوراً گاڑی نکالو یہاں سے'' وہ کسی سوال کا انتظار کیے بغیر جواب دے رہا تھا۔

اچھا، میں نے دھیرے سے تائید میں سر ہلایا اور گاڑی کی رفتار بڑھا دی۔ بڑھتی ہوئی رفتار کے ساتھ گاڑی کے شیشے میں وہ وردی والا سپاہی پیچھے ہٹتا ہوا اور چھوٹا پڑتا ہوا دکھائی دینے لگا۔ میں نے اس کی طرف دیکھا تو اس کے ساتھ اور سپاہی بھی تھے، ان کے ساتھ اور سپاہی۔

سڑک کے دونوں طرف وردی والے سپاہی کھڑے تھے اور ان کے ہاتھ میں بندوقیں تنی ہوئی تھیں۔ مجھے یہ پوچھنے کی ضرورت نہیں پڑی کہ ان بندوقوں کا رُخ کس جانب ہے۔

میں نے گاڑی کی رفتار بہت تیز کر دی کہ آگے جا کر پوچھوں گا اب میں کہاں آ گیا ہوں۔

لیکن مجھے کسی سے پوچھنا نہیں پڑا۔ سڑک کے ساتھ ساتھ آدمی سڑک کو گھیرے ہوئے ملبے کے ڈھیر اور سڑک پر تالاب بنائے ہوئے گندے پانی سے میں نے پہچان لیا۔ میں گلشن پہنچ چکا تھا

جہاں کچھ دن پہلے ایک میگا پراجیکٹ مکمل ہونے کی خبر، اخباروں میں پورے صفحے کے رنگین اشتہار سے مل چکی تھی۔ اس اشتہار میں بھی ملبے کے ڈھیر کی تصویر نہیں تھی۔ وہی چہرہ مسکرا رہا تھا اور اس کے نیچے جلی حروف میں لکھا تھا کہ یہ ان کا ''وژن'' ہے۔

اب یہ کیا کہیں گے — آگے سمندر ہے؟ میرے ذہن میں یوں ہی ایک خیال آیا۔

مگر اب تو سمندر کو بھی پیچھے ہٹایا جا رہا ہے۔ سمندر بھی آگے نہیں رہا تو ایک یقین اور ساتھ چھوڑ گیا...... یہ کم از کم ایک option تو تھا......

کچھ دن پہلے مچھروں سے پھیلنے والے وبائی بخار کے اشتہار بھی چھپے تھے، مجھے یاد آیا اور میں نے گاڑی کے اسپیڈو میٹر پر نظر ڈالی۔ کچھ دیر بعد پٹرول کی ٹنکی خالی ہو جائے گی۔

اور میری جیب میں پھوٹی کوڑی بھی نہیں ہے، مجھے یاد آیا۔

اس پر مجھے رونا آ سکتا تھا۔ مگر میں رویا نہیں۔ میں اتنی جلدی رونے والا ہوں بھی نہیں۔ مگر یہ رونے کی آواز جو گونج رہی تھی، شاید میری ہو سکتی تھی۔

مجھے ایسا لگ رہا تھا۔ یہ آواز میری نہیں تھی!

میں نے چونک کر دیکھا۔ میں نے پھر اس دیکھے بھالے موڑ کو مس کر دیا تھا جو کلفٹن والے مین روڈ پر انڈر پاس بن جانے کے بعد سے اوجھل ہو گیا تھا۔ موڑ مڑنا بھول کر میں سیدھا چلتا چلا آیا تھا اور بوٹ بیسن میں فاسٹ فوڈ کی دکانوں کے سامنے سے گزرتا ہوا، سگنل پر رکتا ہوا مائی کولاچی برج پر چلتا چلا جا رہا تھا۔ میں نے نگاہ اٹھا کر دیکھا۔ الٹے ہاتھ پر دکانیں اور سیدھے ہاتھ پر فلیٹوں کا سلسلہ پیچھے رہ گیا تھا۔ دونوں طرف چٹیل ویرانہ تھا۔ ایک طرف اُتھلی ریت مٹی، اس میں اڑتی ہوئی پلاسٹک کی تھیلیاں۔ دوسری طرف چھوٹی چھوٹی جھاڑیاں اور ٹھہرا ہوا پانی۔ مجھے یاد تھا کہ پہلے یہاں پانی تھا، سمندر سے ملا ہوا پانی اور اس میں بہت سے پودے۔ دن کے وقت سمندری پرندے دور سے اڑتے ہوئے نظر آتے تھے۔ مگر اب یہ پانی ٹھہرا ہوا تھا اور اس کے گدلے ہرے پن میں کائی جمی ہوئی بدبو بسی ہوئی تھی۔ اور اس دھول بھرے حصے پر مختلف تعمیراتی کمپنیوں کے بورڈ لگے ہوئے تھے۔

سمندر سے ری کلیم کی جانے والی زمین پر نئی کالونیاں بن رہی ہیں، اس خیال پر میں اس سے آگے سوچ بھی نہیں پایا تھا کہ ایک جھٹکے کے ساتھ مجھے گاڑی روکنی پڑی۔ ورنہ وہ گاڑی سے ٹکرا جاتی۔ وہ سڑک کے بیچوں بیچ کھڑی تھی۔ اس کے میلے، روکھے بالوں میں سوکھے ہوئے پتے اور دھجیاں اُڑی ہوئی تھیں اور پھٹے ہوئے کپڑوں میں سے میل کی تہیں نظر آ رہی تھیں۔ اس کے ہاتھوں میں پلاسٹک کی بہت سی تھیلیاں تھیں۔

وہ ٹریفک آئی لینڈ سے اُتر کر آئی اور سڑک کے بیچوں بیچ کھڑی ہوگئی۔
میں نے اس سے بچ کر گاڑی ایک طرف کر کے نکل جانا چاہا۔
وہ میری طرف دیکھ رہی تھی۔
میں نے گاڑی دوسری طرف کرنے کے لیے اسٹیرنگ وہیل گھمایا۔ وہ بھی گھوم کر اس طرف ہوگئی۔ میں نے گاڑی کو ایک طرف کر کے نکالنا چاہا۔ وہ گاڑی کے سامنے تھی۔ وہ رو رہی تھی۔
میں وہاں سے نکل کر جانا چاہ رہا تھا کہ میں نے اس کے رونے کی آواز سنی۔ اس کا پورا بدن سسکیوں سے کانپ رہا تھا اور اس کی بیٹھی ہوئی آواز بین کر رہی تھی۔
میں نے گھبرا کر دوسری طرف دیکھا۔ سڑک کے دونوں طرف کے خالی ویرانے میں اس کے رونے کی آواز گونج رہی تھی۔ پیچھے رہ جانے والے فلیٹ اور دوسری طرف، پانی کے اس طرف، کیماڑی کی عمارتوں کی روشنی اور اندھیرے میں لپٹے ہوئے سایوں کی لکیر سے ٹکرا کر پلٹ رہی تھی۔ آگے کہیں سڑک کے موڑ سے چھپے ہوئے نیٹو جیٹی کے پُل اور میکلوڈ روڈ کی اونچی عمارتوں میں سے پھوٹ کر اس طرف بہتی ہوئی آ رہی تھی۔
یہ آواز کہاں سے آ رہی ہے، میں نے گھبرا کر دیکھنا چاہا۔ مجھے کوئی ایک سمت نظر نہیں آئی...... یا شاید ہر سمت...... مجھے گھر جانا چاہیے۔ یہ خیال معاً مجھے پریشان کرنے لگا۔
اس سے بچ کر گاڑی موڑ لوں، میں نے سوچا۔
وہاں کوئی نہیں تھا۔ بس رونے کی آواز اُمڈ رہی تھی۔
تب مجھے احساس ہوا، رونے کی اس آواز سے گزر کر مجھے گھر جانا ہے۔
گھر...... اب میں جدھر سے بھی جاؤں، گھر رونے کی اس آواز میں ہے۔
میں نے گاڑی وہیں روک دی اور دونوں ہاتھوں سے سر کو تھام لیا۔ رونے کی آواز اس کے اندر بھی بھری جا رہی تھی......
میرے چاروں طرف سمندر ڈوب رہا تھا اور رونے کی آواز چڑھتے پانی کی طرح اُمڈی آ رہی تھی...... یا خدایا، اب میں کدھر جاؤں؟ ملبے کے ڈھیر اور کُھدی ہوئی سڑک پر کھڑا میں ہکا بکا چاروں طرف دیکھ رہا تھا، یا کسی طرف بھی نہیں......
ملبے کا ڈھیر اور کھدی ہوئی سڑک بھی مجھے دیکھ رہی تھے اپنی آنکھوں سے، یا کسی طرف بھی نہیں......

کہانی کو سُنیں تو

انور زاہدی

"چھنو کی آنکھ میں اک نشہ ہے"......ٹی وی پر چلتے ہوئے ایک گانے نے مجھے اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا اور میں ایک ہی جست میں وہاں پہنچ گیا تھا جہاں ایک چھنو رہا کرتی تھی۔ مگر اُس چھنو کی آنکھ میں مجھے نشہ کبھی نظر نہ آیا تھا......ویسے کسی شاعر نے کیا خوب کہا تھا......"بیوٹی لائزز ان دی آئز آف بیو ہولڈر......"

لگتا ہے ہم ہی اُس نشے کو دیکھنے سے عاری تھے...... ورنہ کسے معلوم ہے......غور سے دیکھتے تو شاید اُس چھنو کی آنکھ کا نشہ ہمیں مدہوش کر دیتا...... بسا اوقات ناموں میں موجود ایک موسیقیت یا ردہم کا احساس ہمیں کہیں سے کہیں لے جاتا ہے یعنی ہم ہوتے ہیں پورب میں اور اچانک ایک زقند لگا کر پچھم میں جا پہنچتے ہیں...... ذکر بارش کا ہوتا ہے اور ہماری چشم بینا صحراؤں کی تشنہ وسعتوں کو اسکین کرنے لگتی ہے...... یا کبھی جب ہمارا کسی دشت یا ویرانے سے گزر ہوتا ہے......تو جی بے اختیار مرغزاروں اور کوہساروں کے درمیان بہتی ہوئی چاندی جیسے چشموں کی خواہش کر بیٹھتا ہے۔

ذکر ناموں کی موسیقیت کا ہو رہا تھا......اور مجھے اپنے دوست ظہیر کا کوہ سلیمان کے دامن میں موجود اپنی دشت نوردی کا سنایا ہوا وہ قصہ یاد آ رہا تھا جس نے ہم سب دوستوں کو مبہوت کر کے رکھ دیا تھا......

یہ شاید اُس زمانے کا ذکر ہے جب پہاڑوں سے بہہ کر آنے والے برساتی نالے، جو عام دنوں میں خشک ہوتے......سُست مگرمچھوں کی طرح اپنا مُنہ پھاڑے آنے جانے والے قافلوں کو تکا کرتے تھے......تب تک ان بیشتر نالوں پر پل نہیں بنے تھے اور یوں اُن بے آب و گیاہ راستوں پر

پرانی لاریاں، بھوسے سے بھری ہوئی خستہ حال ٹریکٹر ٹرالیاں، سست رو اونٹوں کی قطاریں...... اکا دکا کاروں یا سرکاری جیپوں میں سے کچھ حرماں نصیب اپنی اپنی منزل تک پہنچتے ہوئے...... کبھی کبھار ان منہ کھولے برساتی نالوں کی بھوک کا سامان بن جاتیں......

کوہ سلیمان کی بلندیوں سے اچانک بہہ کر آنے والے یہ برساتی نالے طلسماتی انداز میں آسمان سے ایک قہر کی طرح نازل ہوتے اور پھر جس کے نصیب میں منزل نہ ہوتی...... وہ بھوکے مگرمچھوں کے پیٹ میں چلا جاتا...... ایسے ہی ایک خشک موسم میں ظہیر کو ریکروٹنگ کے سلسلے میں اپنے چھوٹے سے میڈیکل یونٹ کو لے کر کوہ سلیمان کے دامن میں آباد مگر درحقیقت ایک غیر آباد دیہات میں جانا پڑا تھا۔ سخت کوش دہقانوں اور غریب محنت کش انسانوں کے قبیلے کا یہ دیہات جس کا نام "جھاروا" تھا...... "ناروا" نام سے کس قدر مماثلت رکھتا تھا۔ ایک نام "جھاروا" دیہات کا...... یعنی زندگی کا، جو روایات کے امین محنت کشوں کا مسکن تھا...... گرمیوں میں سخت گرم اور موسم سرما میں سردیوں کی رُت کی طرح خشک سرد لیکن اپنی روایات کے مطابق مہمان نواز...... اور دوسرا نام "ناروا"...... ایک حیات...... لیکن جان لیوا حیاتی جرثومہ...... جو کوہ سلیمان سے بہہ کر آنے والے پہاڑی چشموں کے پانیوں میں بکثرت پایا جاتا ہے......

ظہیر کے بتانے کے مطابق "ناروا" کے مرض میں مبتلا ایک مریض کو اُس نے اپنی پیشہ وارانہ زندگی میں صرف ایک بار دیکھا تھا وہ بھی محض اتفاقاً جب ایک مرتبہ اُس کی پوسٹنگ کسی ریگستانی علاقے میں ہوگئی تھی۔ وہ ساری عمر اُس مریض کو نہیں بھول سکا تھا۔ جس کی دائیں پنڈلی کی بالائی سطح پر ہمہ وقت نمک کے محلول میں بھیگی ہوئی پٹی کو محض اس لئے رکھا جاتا کہ تراوٹ اور نمی کے باعث وہیں پنڈلی کی جلد میں موجود ایک سوراخ میں سے سفید رنگ کا سوت جتنا موٹا ایک کیڑا باہر نکلتا رہتا...... ایسے مریض کی دیکھ بھال کرنے والے تیمار دار کا فرض ہوتا کہ وہ اس بھیگے ہوئے زخم میں سے باہر نکلتے ہوئے سوت جیسے سفید رنگ کے کیڑے کو دیا سلائی پر نہایت آہستگی کے ساتھ لپیٹتا جائے...... تب تک مروجہ علاج کا طریقہ تھا اس "ناروا" نامی کیڑے سے نبٹنے کا۔ اس کے لئے اس زمانے میں کوئی اور طریقہ علاج دریافت نہ ہوا تھا...... ناروا کا دوسرا نام "مدینہ ورم" بھی تھا...... یعنی یہ عرب کے صحرائی علاقوں میں بھی پایا جاتا تھا...... جبکہ علم حیاتیات میں اسے "ڈریکن کولس میڈی نیلسس" کے نام سے جانا جاتا تھا...... عجب ڈریکولائی وضع کا نام تھا...... اور خواص بھی کچھ ایسے ہی......
زخم سے باہر نکلتے ہوئے سفید رنگ کے کیڑے کو اتنی توجہ اور آہستگی کے ساتھ دیا سلائی پر لپیٹنا پڑتا کہ باہر نکلتا کیڑا دیا سلائی کے گرد بل کھاتا رہے...... اگر لپیٹتے ہوئے ذرا سی تیزی یا ہاتھ کی گردش

میں تھوڑی سی بھی سختی آ جاتی......تو باہر نکلتے ہوئے سوت جیسے سفید رنگ کے بل کھاتے ہوئے کیڑے
کے ٹوٹ جانے کا احتمال تھا۔ جس کا مطلب جسم میں زہر کے پھیل جانے کا خطرہ......یعنی طبی اصطلاح
میں ''سیپٹی سیمیا'' کے ہو جانے کا امکانِ قطعی......اور یوں جسم میں اس طرح کیڑے کے ٹوٹ جانے
کی وجہ سے خون پھیل جانے کے نتیجے میں مریض کے ہلاک ہو جانے کا خطرہ یقینی...... یہ تھا نارو اکے
روگ کا خوف......

بقول ظہیر یہ دونوں نام اُس کی زندگی میں بے حد اہمیت کے حامل رہے۔ ''نارو ا'' جس سے
پہلا تعارف علم حیاتیات کے مطالعے کے دوران ہوا......اور پتہ چلا کہ یہ کیڑا، جو درحقیقت ایک بڑا
سائیٹ کہلاتا ہے خشک ریگستانی علاقوں میں بہہ کر آنے والے پہاڑی چشموں کے پانیوں میں پایا جاتا
ہے، دوسرا نام ''جھاروا'' ......کوہ سلیمان کے دامن میں پھیلے ہوئے ویران ریگستانی علاقے میں زندگی
سے کٹا ہوا لیکن پھر بھی زندہ توانا ایک دور اُفتادہ دیہات...... جہاں برسوں پہلے......اُسے ریکروٹنگ
ٹیم کے ہمراہ ایک مرتبہ جانا پڑ گیا تھا...... جب کا یہ قصہ ہے تب اُسے نارو اکے بارے میں یہ علم بھی نہ
تھا کہ یہ حیات خورد بینی حالت میں بہتے ہوئے پانی کے چشموں سے پینے کے پانی کے ذریعے جب
انسانی جسم میں پہنچتی ہے تو کیسے کیسے ستم ڈھاتی ہے۔

اس دیہات تک پہنچنے میں اُسے کس قدر سنگلاخ رستوں سے سفر کرنا پڑا تھا اور کتنے ہی مُنہ
پھاڑے ہوئے خشک دریاؤں کے وسیع و عریض ویران پاٹ طے کرنا پڑے تھے یہ سب ایک الگ
داستان ہے، کیونکہ یہاں تک پہنچنے سے بہت پہلے دریائے سندھ کے مغربی کنارے پر واقع ایک
قصباتی شہر میں واقع محکمہ انہار کے شاندار ریسٹ ہاؤس میں ٹھہرنے کا بندوبست پہلے ہی کیا جا چکا تھا۔
درحقیقت یہی ریسٹ ہاؤس وہ جگہ تھی جہاں بھرتی کے لئے آنے والوں کو اخبار اور ریڈیو کے ذریعے
پہلے سے مطلع کر دیا جاتا تھا مگر وہ جو کہتے ہیں نا کہ بسا اوقات انہونی ہم سے دیدہ و دانستہ وہ اقدامات
کرواتی ہے جن کے مستقبل کے بارے میں ہمیں بالکل بھی علم نہیں ہوتا۔ اور اگر بالفرض کسی بھی وسیلے
سے آنے والے واقعات کا علم ہو بھی جائے......تو کیا قیامت نہ آ جائے......؟ لیکن قیامت کا کسے علم
ہے کہ وہ کیسے آئے گی اور جب وہ آئے گی تو کیا قیامت ڈھائے گی؟......

''جب ہم قبل از تاریخ زمانے کی زمین سے گزر کر اُس بے حد چھوٹے گاؤں جھاروا میں
پہنچے......تو وہاں موجود کسی زمانہ قدیم کے ریسٹ ہاؤس میں، جس کی گارے چونے سے بنی کبھی کی
بے حد پرانی عمارت گزرے وقتوں کی گواہی دے رہی تھی...... جہاں نہ بجلی تھی نہ پانی کی باقاعدہ
سپلائی کا کوئی بندوبست......اور اسی ریسٹ ہاؤس میں ہمارے بیٹھنے کا بندوبست کیا جا چکا تھا......

دیہات کے لوگ اپنے لڑکوں کو بھرتی کرانے کے بجائے ہمیں دیکھنے جوق در جوق پہنچ رہے تھے......
جس کی وجہ بعد میں معلوم ہوئی...... صوبیدار صاحب کے بقول اس ریسٹ ہاؤس میں نجانے کتنے برسوں کے بعد کسی سرکاری ٹیم نے آنے کی زحمت کی تھی۔ اس دیہات میں رہنے والے لوگوں کی زندگی میں جنگ و جدل کی اہمیت روزمرہ کے کھانے پینے جتنی ہی تھی...... لیکن اس کے باوجود یہاں سے فوجی بھرتی میں لئے جانے والوں کی تعداد قابل ذکر نہ تھی...... شاید اس کی وجہ اُن کی اپنی اجتماعی دیہی زندگی میں شامل روزمرہ کے جھگڑے تھے...... جن کے لئے جوانوں کا گھر کی دیکھ بھال کے علاوہ...... قبائلی لڑائیوں میں کٹ مرنے کیلئے رہنا بھی ایک ضروری امر تھا......''

صوبیدار اور ٹیم کے حوالدار نے دفتر سجا رکھا تھا۔ ایک طرف چائے کا بندوبست تھا لیکن دسمبر کے سرد موسم کے باوجود مجھے پیاس ایسے لگ رہی تھی...... جیسے میں جون کے تپتے ہوئے صحرا سے گزر کر یہاں تک پہنچا تھا...... ظہیر نے اپنی کہانی سناتے ہوئے بتایا کہ جب وہ عالمِ تشنگی میں میز پر رکھے ہوئے جگ میں سے ایک گلاس بھر کر پانی پینے ہی والا تھا تو اچانک وہاں موجود لوگوں کے ہجوم میں سے...... کسی فرد کے ہاتھ نے آگے بڑھ کر یہ کہتے ہوئے پانی سے بھرے ہوئے گلاس کو مُنہ لگانے سے روک دیا تھا......

''آپ کیلئے گھر سے کنوئیں کا پانی آ رہا ہے...... یہاں کا پانی یہاں کے رہنے والوں کے لئے ایک سزا ہے......''

میں پانی کو پینے سے روکنے والے کی بات سن کر حیرانی سے اُس کا مُنہ دیکھے جا رہا تھا...... ایک انتہائی وجیہ شخص میرے سامنے کھڑا تھا۔ کچھ ہی دیر میں گھر سے آنے والے کنوئیں کے پانی کو پی کر میں اپنی پیاس بجھا چکا تھا...... لیکن اُس حسین شخص کا چہرہ، جس نے مجھے ناروا کے نادیدہ مرض سے بچا لیا تھا میری آنکھ میں بس گیا تھا۔ دفتری کاروائی مکمل کرکے ہم وہاں کے زمیندار اور علاقے کے تحصیلدار کی جانب سے دی گئی ضیافت کے بعد دریا پار کے ریسٹ ہاؤس میں شب بسری کیلئے واپس پہنچ گئے تھے جہاں سے اگلے ہی روز معمول کے مطابق ہمیں اپنی اگلی منزل کی طرف روانہ ہونا تھا۔

''جھاروا، اور ناروا'' ...... میری یادوں میں قبل از تاریخ زمانے کے دور اُفتادہ صفحات کی طرح کہیں گم ہو چکے تھے...... اور جیسے تاریخ میں نہ جانے کتنے ہی دور ''عہدِ گم گشتہ'' کی مثال بن جاتے ہیں...... بالکل ویسے ہی یہ لفظ بھی جانے کہاں کھو گئے تھے......؟'' ظہیر نے کہا!

''کئی برس کے بعد میرا تقرر ایک ہسپتال میں ہوگیا تھا...... جہاں ایک دن میں روزمرہ کے مطابق اپنے راؤنڈ کے بعد میڈیکل وارڈ سے نکل کر ایک پرائیویٹ کمرے میں جیسے ہی داخل ہوا تو

اپنے سامنے موجود بستر پر ایک مریض کو دیکھ کر بس دیکھتا ہی رہ گیا تھا...... جیسے کسی نے ایک بار پھر مجھے قبل از تاریخ زمانے کی سرزمین میں پہنچا دیا تھا...... وہی سنگلاخ پانی کو ترستی ہوئی...... پھٹے ہوئے ہونٹوں کی مانند ٹکڑوں میں بٹی ہوئی کٹی پھٹی زمین...... جہاں دور دور تک روئیدگی کا نام ونشان نہ تھا...... اور پھر کوہ سلیمان کے دامن میں زندگی سے کٹا ہوا لیکن زندہ دیہات ''جھاروا''...... میری آنکھوں کے سامنے تھا...... جہاں کے رہنے والے قبائل...... جن کی زندگی میں جنگ وجدل کچھ یوں شامل تھا جیسے گندھے ہوئے آٹے میں پانی اور نمک...... جھاروا کے ریسٹ ہاؤس میں گزارا ہوا وہ سرد دن...... جو بلاشبہ میری زندگی کا ایک ناقابل فراموش دن بن گیا تھا، مجھے شدت سے یاد آ رہا تھا...... ایک حسین وجمیل شخص...... جو مدتوں پہلے میری آنکھوں میں بس گیا تھا...... لیکن وہ یہاں کہاں؟ میں ایک ہی جھپک میں اپنے ہسپتال کے میڈیکل وارڈ سے نکل کر جانے کن گُم گشتہ زمانوں کی زمینوں میں ذہن سے کبھی کا محو شدہ...... سفر ایک بار پھر طے کر چکا تھا......

میرے سامنے بستر پہ لیٹا ہوا مریض بے ہوش پڑا تھا...... باوجود شدید نقاہت اور نہ جانے کب سے مرض کے خلاف جنگ لڑتے ہوئے...... اُس کے جسم میں وہ توانائی اور بانکپن تو بے شک نہ رہا تھا...... بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ مرض کے ظالم ہاتھ نے...... اُس حسن بے مثال کو ایک ایسی منہدم عمارت کے روپ میں ڈھال دیا تھا جسے دیکھ کر لوگ کہہ سکتے تھے کہ کبھی یہ آثار ضرور دیکھنے دکھانے کی چیز ہوں گے۔ بڑھاپے کی دہلیز میں قدم رکھ لینے کے باوجود اُس کے بیماری سے نقاہت زدہ چہرے میں...... برسوں پرانے اُس وجیہ اور خوبصورت انسان کی شبیہ اب بھی موجود تھی...... جس کے ہاتھ نے، مدتوں ہوئیں، مجھے پانی پینے سے یہ کہتے ہوئے روک دیا تھا......

''یہاں کا پانی یہاں کے رہنے والے لوگوں کیلئے ایک سزا ہے۔''

میں اُس کے مُنہ سے نکلے ہوئے ان لفظوں میں چھپے ہوئے طنز کے کٹیلے پن کو کبھی نہ بھلا سکا تھا......

''لیکن یہ کیسی سزا تھی؟...... اپنے اوپر قابو نہ رکھتے ہوئے بے اختیار میرے مُنہ سے یہ جملہ نکل گیا تھا......

عالم غنودگی میں گُم مریض کے لواحقین...... جن میں شاید ایک مریض کی بیوی...... اور دو جوان لڑکوں کے علاوہ...... مریض کی ماں بھی تھی...... کچھ نہ سمجھتے ہوئے...... میری طرف حیران نظروں سے دیکھ رہے تھے۔

میں نے خود کو بہ مشکل سنبھالتے ہوئے ایک غیر متعلق ڈاکٹر کے انداز میں تیمارداروں کو متوجہ

کرتے ہوئے سوال کر دیا......

"آپ کا تعلق کہاں سے ہے؟...... میرا مطلب یہ ہے کہ آپ انہیں کہاں سے لائے ہیں؟......اور کب سے ان کی حالت خراب ہے؟......

یہ سوال کرتے ہوئے میرا دل دھڑک رہا تھا...... کیونکہ میں اُس مریض کو پہچان ہی نہیں چکا تھا...... بلکہ میں یہ بھی اچھی طرح سے جانتا تھا کہ مجھے جواب میں کیا سُننا پڑے گا......اور وہی ہوا......

میرے سوال کے جواب میں مریض کے بڑے بیٹے نے بتایا......

"یہ میرے والد ہیں...... ہمارا تعلق کوہ سلیمان کے دامن میں واقع ایک چھوٹے سے دیہات "جھاروا" سے ہے۔آپ نے تو اس جگہ کا نام بھی نہیں سُنا ہوگا...... یہ بہت دور افتادہ جگہ ہے...... عقب رفتہ کہیں...... دراصل میرے والد خدائی خدمت گار ہیں...... دوسروں کی مدد کرنا...... چاہے کوئی اُن سے مدد مانگے یا نہ مانگے...... یہ اپنا فرض سمجھتے ہیں......وہ اپنے قبیلے کے نہ جانے کن بزرگوں کے گناہوں کا کفارہ ادا کرنے کا قصد کئے ہوئے ہیں......"

بیٹا بغیر رُکے مسلسل بولے چلا جارہا تھا......اور میں اُس کی باتیں سنتے ہوئے سوچ رہا تھا...... ایک اور نسل کسی اور انداز میں اپنے غم و غصے کا اظہار کررہی ہے...... بات کرنے کے انداز میں وہی کٹیلا پن تھا...... جسے میں برسوں پہلے اس نوجوان کے باپ کی گفتگو میں محسوس کر چکا تھا...... وہ پھر اپنی بات کو بڑھاتے ہوئے کہنے لگا۔

"نزدیکی شہر میں ایک بار منادی پہ اطلاع ہوئی تھی کہ ایک شخص کو اپریشن کیلئے خون کی ضرورت ہے......بس یہ کسی کو بتائے بغیر وہاں جا پہنچے اور اپنے جسم سے دو بوتل خون کی دے آئے...... یہ بھی بابا کے لئے کوئی نیا کام نہ تھا...... ہر مہینے یا دو مہینے بعد بابا کسی نہ کسی ضرورت مند کیلئے اپنا خون دے دیا کرتے تھے......ہمیں تو علم اُس وقت ہوتا تھا...... جب لوگ اپنے مریض کے صحت یاب ہونے پر بابا کیلئے دعائیں مانگتے...... پھولوں کے گلدستے اور ہار لئے ہمارے ہاں پہنچ جاتے۔

"بابا ہمیں اکثر بتاتے رہے ہیں کہ ان کے اجداد نے اس زمین پر اس قدر خون ناحق بہایا ہے کہ وہ اگر عمر بھر بھی اپنا خون دیتے رہیں......تو یہ بھی قرض اُترنا محال ہے۔"

بڑا بیٹا یہ کہہ کر خاموش ہوگیا تھا...... جیسے جانتا ہو کہ اس کے باپ کا عمر بھر کا جہاد...... وہ تمام نیکیاں جو وہ اپنے طور پہ اپنے اجداد کا کفارہ ادا کرنے کے لئے کرتا رہا تھا......اس سنگلاخ بے آب و گیاہ زمین پر گری ہوئی پانی کی بوند کی طرح جذب ہو کر غائب ہوجائے گا......اس کے برعکس میں یہ سوچ رہا تھا کہ زمین کتنی ہی بے آب و گیاہ کیوں نہ ہو قدرت اُس میں کبھی کبھی ایسے پھول ضرور

کہلاتی ہے...... جو گزرے ہوئے بد عہد ادوار کی یادوں کو انسانی ذہن سے محو کرنے کیلئے...... ایک حسین یاد بن جاتے ہیں...... بالکل اُس تازہ ہوا کے جھونکے کی مانند...... جو زیرِ زمین قید خانوں میں کسی درز سے گزر کر...... پابندِ سلاسل موت کے منتظر قیدیوں کے ماتھے کو چوم کر اُن میں جینے کی نئی آرزو پیدا کر جاتا ہے......

اُس نوجوان کا چھوٹا بھائی...... بچوں کی ماں...... اور مریض کی والدہ...... سب یوں خاموش کھڑے تھے جیسے اپنی سزا کے اعلان کو سننے کے منتظر ہیں۔

کمرے میں میرے علاوہ کسی کو بھی اس بات کا علم نہ تھا کہ میرا اس مریض سے ماضی میں کوئی تعلق رہ چکا ہے...... میں "جھاروا" کے ریسٹ ہاؤس میں وہ سرد دن یاد کر رہا تھا جب ریکرونگ کے سلسلے میں مجھے وہاں رہنا پڑا تھا۔ اور سوچ رہا تھا کہ کبھی کبھی ناکردہ گناہ کے جرم میں کیسے کیسے بے گناہ اور معصوم لوگ گرفتار ہو جاتے ہیں...... کاش ایسا نہ ہوا ہوتا...... یعنی ہمارے ہاں تو خون دینے جیسی نیکی بھی ہلاکت کا سودا بن جاتی ہے...... قدرت کا عجب کھیل تھا...... وہ بیچارہ اپنے قبیلے کے جنگجو افراد کے بہائے گئے خون ناحق کے کفارے کا عہد کئے ہوئے تھا...... لیکن انہوں نے اُسی کو اپنے جال میں پھانس لیا تھا...... جیسے قدرت نہیں چاہتی تھی کہ کوہ سلیمان کے دامن میں واقع زندگی سے کٹا ہوا...... ایک دور افتادہ گاؤں "جھاروا" کبھی زندگی کی قربت حاصل کر سکے...... یہ کیسا انصاف تھا؟ کس قسم کی سزا تھی وہاں کے معصوم لوگوں کیلئے؟ کیا وہاں کا پانی ہی ان کے لئے ایک کڑی سزا نہیں تھا؟ آخر یہ سب کیوں تھا؟

وارڈ کی نرس نے مریض کے چارٹ کو میرے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہا......

"سر...... یہ کیس پرسوں ہی ڈسٹرکٹ ہیڈکوارٹر ہسپتال سے یہاں "ایڈز" کی اسکریننگ کیلئے بھیجا گیا ہے...... جیسا کہ اُن کے ہاں یہ سہولت موجود نہیں ہے......" "ایڈز" کا نام سنتے ہی میں کانپ گیا تھا...... ایسے مخلص اور نیک ارادوں کے مالک انسان...... کیلئے جو تن تنہا اپنے قبیلے کے ظالمانہ رسم و رواج اور غیر مُنصفانہ جنگ و جدل کے خلاف اپنا خون دے کر جہاد کر رہا تھا...... ایسی اذیت ناک اور ہولناک سزا...... آخر کس صلے میں؟...... قدرت کا یہ کیسا انصاف تھا؟...... اور اگر یہ انصاف نہیں تھا تو پھر اسے ہم کیا نام دیں گے...... محض ایک اتفاق...... یا کچھ اور؟

میری نظریں ان سب کے چہروں کو دیکھتے ہوئے مریض کی والدہ پر پڑیں...... جو خود مریض ہی کی طرح کبھی بے حد حسین عورت رہی ہوگی...... ذہن میں بار بار...... "ناروا" اور "جھاروا" کے نام گونج رہے تھے...... کوہ سلیمان...... کے دامن میں واقع ایک دُور افتادہ دیہات میری یادوں کے

نہاں خانوں میں منور تھا۔
فائل کو نرس کے حوالے کرتے ہوئے میں بس یہی کہہ سکا......

""آج ہی بلکہ اسی وقت...... مریض کے خون کے تمام معائنے کرالئے جائیں...... اور مجھے فوراً دکھائیں...... میں اس میں کسی قسم کی تاخیر نہیں چاہتا۔""

مریض کے ماتھے پر میں نے اپنا ہاتھ رکھا...... حالانکہ میرا جی چاہتا تھا کہ میں اس کے ماتھے کو چوم لوں...... لیکن یہ سوچ کہ مریض کے لواحقین نہ مجھے جانتے ہیں...... اور نہ میرے اُس ماضی سے آگاہ ہیں...... جس میں کبھی اُن کے مریض سے میرا، ایک واجبی سا تعلق رہ چکا ہے......

بہت چاہنے کے باوجود میں کچھ نہ کہہ سکا...... ایک ہاتھ سے مریض کے بیٹے کے کندھے کو شفقت سے تھپتھپایا اور میرے مُنہ سے بس یہ الفاظ نکل سکے......

""گھبرائیں نہیں...... میرے اختیار میں جو بھی ہوگا میں کروں گا......""

لیکن میں جانتا تھا...... اور شاید وہ سب بھی جانتے ہوں گے کہ میں کیا کرسکتا ہوں...... بس یہ سوچتے ہوئے میں کمرے سے باہر نکل آیا...... کاش میں اپنے محسن کو ایڈز کا شکار ہونے سے پہلے ایسے ہی بچا سکتا...... جیسے اُس کے دردمند ہاتھوں نے کبھی برسوں پہلے مجھے ""ناروا"" کے روگ میں بروقت گرفتار ہونے سے بچالیا تھا......""

ٹی وی پر چلتے ہوئے آج کے مقبول گانے ""چھنو کی آنکھ میں اک نشہ ہے""...... نے مجھے اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا...... اور میں ایک ہی جست میں وہاں پہنچ گیا تھا جہاں ایک چھنو رہا کرتی تھی...... اور چھنو کے یاد آتے ہی مجھے نہ جانے کیوں ظہیر یاد آ گیا تھا...... اور اُس کی یاد سے جُڑے ہوئے بہت سے نام...... جو ظہیر کی زندگی میں تو اہمیت رکھتے ہی تھے...... لیکن اب مجھے اپنے طلسم کا اسیر کرچکے تھے......

آف ایئر

عرفان احمد عرفی

فون کال:

"دماغ تو نہیں چل گیا آپ کے نیٹ ورک والوں کا۔۔۔؟۔۔۔ آئس بریک کر کے کیا ملے گا آپ کو۔۔۔؟ ۔۔۔چونکانا چاہتی ہیں آپ۔۔۔؟۔۔۔ شاباش لینا چاہتی ہیں۔۔۔؟۔۔۔دیکھئے بی بی! اس موضوع پر میڈیا پر بات کرنا خطرہ مول لینے والی بات ہے۔ یہ مغرب نہیں ہے۔"

"رسک تو لینا پڑے گا سر! آخر کوئی تو بات کرے گا نا۔۔۔۔کبھی تو۔۔۔۔؟"

"مگر اس موضوع پر بات کرنے کی ضرورت ہی کیونکر ہے اول تو کوئی بھی نہ بولے گا وہ بھی ٹیلویژن پر۔ اور پھر یہ کوئی ایسا مسئلہ بھی تو نہیں ہے۔"

"سر! یہ آپ کہہ رہے ہیں۔ آپ کا کیا خیال ہے یہ ہماری سوسائٹی کا ایشو نہیں ہے۔؟"

"بھئی ہماری سوسائٹی کے تو بہت سے ایشوز ہیں۔ میرا مطلب ہے کہ ترجیحاً وہ زیادہ اہم ہیں۔ جس معاشرے میں ارتقا کا عمل ہی رک جائے وہاں کوئی ایک ایشو ہوتا ہے۔؟ بلکہ ہم تو ہر حوالے سے تنزل پذیر ہیں، لمحہ بہ لمحہ ڈی جنریٹ ہو رہے ہیں ڈھیروں اور موضوعات ہیں۔ غربت اور جہالت تو ہے ہی مگر اس کی وجہ سے جو چھینا جھپٹی شروع ہو چکی ہے وہ کتنے ہی اور مسائل کو جنم دے رہی ہے۔"

"تو آپ کے خیال میں یہ ایشو باقی تمام ایشوز کے ساتھ جڑا ہوا نہیں ہے۔"

"مجھے تھوڑا سا فارمیٹ تو بتایئے اپنے پروگرام کا۔"

"ابھی ہم نے پچھلے ہفتے کاسمیٹک سرجری پر بات کی تھی۔ اس پروگرام میں ہمارے پینل پر دو ایسے مرد تھے جنھوں نے فیس لفٹنگ اور نوز جاب کروائی تھی۔ ایک کاسمیٹک سرجن بھی تھا اور ماہر نفسیات بھی تھا۔ آڈینس میں اُن کے دوست اور فیملی ممبرز بھی تھے۔"

"مگر کاسمیٹک سرجری تو اس ملک کے ایک فیصد لوگوں کا مسئلہ بھی نہیں ہے اور ماس میڈیا کا پورا ایک گھنٹہ اس موضوع پر صرف کرنا کہاں کا انصاف ہے؟ آپ لوگوں کو کیا دکھا رہے ہیں۔ کیا سمجھا رہے ہیں؟ کیا بتانا چاہتے ہیں۔۔۔۔؟"

"سر آپ ہمارے آفس تو تشریف لائیے پلیز۔ ہمارے ڈائریکٹر پروگرام کے ساتھ میٹنگ تو کرلیجیے۔ میں تو ایک ریسورس پرسن ہوں کل یہ سب اُن کے ساتھ ڈسکس کیجئے گا۔"

میٹنگ:

"دیکھیے یہ ملک کی نہایت مخصوص سی اقلیت کے لئے تو اہم موضوع ہو سکتا ہے مگر عوام کی اکثریت کا ان معاملات سے کوئی سروکار نہیں۔ اس وقت دنیا بھر میں عام آدمی کو زندگی کا ایک دن گزارنا بھی دوبھر ہے اور آپ کس پٹاری کو کھول بیٹھے ہیں۔ اظہار کی آزادی بہت اچھی بات ہے مگر کسی کی دل آزاری بھی تو مقصود نہیں اور پھر اِن باتوں کو سُننے سمجھنے کے لئے ایک اور ہی سطح کی فکری بلوغت اور دانشورانہ پختگی درکار ہے جو ہر طرح کی جذباتیت سے مبرا ہو۔ ہماری معصوم عوام کی ذہانت، رواداری اور ظرف کا امتحان مت لیجیے۔ اس ایئر کنڈیشنڈ میٹنگ روم میں بیٹھ کر تو ہم لوگ ایسے موضوعات پر خوب سوچ بچار کر سکتے ہیں اس لئے کہ ہمارا ایکسپوژر ہے۔ کسی حد تک ہماری معاشی آسودگی نے ہمیں اتنا روشن خیال بنا رکھا ہے۔ عام لوگوں کے ساتھ تو ایسا نہیں ہے نا۔"

"جہاں تک سر! کسی کی دل آزاری کا تعلق ہے تو آپ جیسے ذمہ دار دانشور سے ہم یقیناً ہم اتنی سیلف سنسر شپ کی توقع تو ضرور رکھتے ہی ہیں۔ پھر آپ دیکھئے کہ اُن ترقی یافتہ قوموں میں تو اِن موضوعات پر ایک عرصے سے بہت کھل کر بات ہو رہی ہے۔ اگر ہم ہر میدان میں ان کی تقلید کر رہے ہیں تو پھر بات شروع کرنے میں بھی ان کو کیوں فالو نہ کریں۔"

"ان کی بات اور ہے؟ آپ ہر چیز میں اُن کی نقل نہیں کر سکتے؟ وہ تو ایک ٹیبو فری سوسائٹی ہے۔"

"ٹیبو فری بھی کہہ رہے ہیں اور سوسائٹی بھی کہہ رہے ہیں۔؟"

"یہ الگ بحث ہے۔"

''مگر ہم ان کی نقل نہیں کر رہے ہم تو اپنی سوسائٹی کے تناظر میں بات کریں گے۔ اپنی اقدار اور تہذیب کے حوالے سے۔''

''آئیڈیا برا نہیں ہے۔ بات کرنے میں حرج نہیں ہے۔ مگر آپ سمجھ نہیں رہے کہ بات کھل کے نہیں ہو سکتی اور اگر بات کھل کے نہ ہوئی تو کیا مزہ؟''

''ہم کوئی ججمنٹ نہیں دیں گے ہم تو صرف ایک حقیقت کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جس سے لوگ آنکھیں چراتے ہیں اور ہم اُس طرف اُن کی توجہ دلا رہے ہیں۔ اُس پر یہ کہ بات دونوں زبانوں میں ہوگی اور صرف سمجھنے والے ذہین ناظرین سمجھ سکیں گے عام لوگ تو سمجھ نہ سکیں گے۔''

''عام لوگوں کی ذہانت کو انڈر اسٹیمیٹ نہ کیجئے پلیز؟''

فون کال نمبر۲:

''ہیلو۔ السلام علیم! ایک اچھی خبر یہ ہے کہ ہمارے ہیڈ کوارٹر سے منظوری آ گئی ہے۔ ہم یہ پروگرام ریکارڈ کر رہے ہیں۔''

''چلئے بہت اچھی بات ہے۔''

''مگر سر! چینل کے ایم ڈی نے صرف ایک شرط پر منظوری دی ہے کہ ہم بات بہت ڈھکے چھپے انداز میں کریں گے۔ کوئی بھی لفظ یا ٹرمینالوجی استعمال نہیں کریں گے''

''اگر ہم کوئی ٹرمینالوجی استعمال نہیں کریں گے تو کیسے اسٹبلش ہوگا کہ ہم کس موضوع پر بات کر رہے ہیں اور پھر میرا وہاں پینل میں بیٹھ کر بات کرنے کا جواز کیا بنتا ہے؟''

''سر! یہ ہی کچھ ڈسکس کرنے کے لئے ڈائریکٹر پروگرامز نے آپ کو دوبارہ کل آفس میں بلوایا ہے۔ آپ آ جائیے۔ اس لئے کہ وقت بہت کم ہے اور ہم پرسوں ریکارڈنگ کرنا چاہتے ہیں۔''

''اِتنے شارٹ نوٹس میں۔ کیوں؟ ابھی تو شو میں سامنے بیٹھنے کے لئے آڈینس کا انتظام بھی کرنا ہے۔ اول تو کوئی بھی اس پروگرام میں شرکت کرنے کے لئے تیار نہیں ہے۔ لوگوں کو قائل کرنا آسان نہیں ہے۔''

''لوگوں کو قائل کرنا آسان نہیں ہے اس لئے تو ہم اتنے شارٹ نوٹس میں اس کی ریکارڈنگ کرنا چاہتے ہیں۔ ہمیں ڈر ہے کہ ہیڈ کوارٹر میں بڑے صاحب کے کوئی کان بھر دے گا۔''

ٹیک ون:

''سائلنس پلیز.........ٹیپ رولنگ.........کیمرہ ون.........کیو۔''

"جی ناظرین میں ہوں آپ کی میزبان جانی پہچانی تو آج ہم ایک بہت اچھوتے موضوع پر پہلی بار بات کر رہے ہیں..........."

"ایکسکیوزمی۔ میزبان صاحبہ آئی ایم سوری ریکارڈنگ شروع ہوتے ہی میں مداخلت کر رہا ہوں۔ دراصل مجھے ایک عدد کاغذ کا ٹکڑا چاہیے، قلم تو میرے پاس ہے۔ میں گفتگو کے دوران کچھ پوائنٹس نوٹ کرنا چاہوں گا۔"

"نو پرابلم سر! یہ لیجیے.......... میرا خیال ہے اتنا کاغذ کافی رہے گا۔ کیا اب ہم ریکارڈنگ شروع کر سکتے ہیں۔؟"

"جی یقیناً۔۔۔شروع کیجیے۔"

"جی ناظرین میں ہوں آپ کی میزبان جانی پہچانی تو آج ہم ایک بہت اچھوتے موضوع پر پہلی بار بات کر رہے ہیں اور ہمارے پینل پر تشریف فرما ہیں ملک کے نامور الیکٹرانک میڈیا رائٹر جن کی طرزِ حیات مختلف ہے اور یہ ہی ہمارا آج کا موضوع بھی ہے۔ یہاں موجود آڈینس سے درخواست ہے کہ اگر وہ دورانِ گفتگو کسی نکتے کی وضاحت کرنا چاہتے ہیں تو انھیں سوال کرنے کی اجازت ہے اور اگر وہ کسی مقام پر اپنے خیالات کا اظہار کرنا چاہتے ہیں تو بھی وہ حصہ لے سکتے ہیں۔ ہمارے پینل میں ملک کی جانی پہچانی ایک محترمہ ماہرِ نفسیات بھی ہیں، جو دورانِ گفتگو اپنی ماہرانہ رائے سے بات کو آگے بڑھائیں گی۔ اب ہم اپنے پروگرام کا باقاعدہ آغاز کرتے ہوئے اپنے پینلسٹ سے پہلا سوال کرتے ہیں۔ جی سر! سب سے پہلے تو بہت شکریہ کے آپ نے ہمارے شو میں شرکت فرما کر ہمیں رونق بخشی۔ تو میرا پہلا سوال ہے کہ.........."

"کٹ.........."

"خیریت! کیا ہوا پروڈیوسر صاحب۔؟"

"بی بی آپ نے سوال تو بہت ان ڈائریکٹ سا کیا ہے مگر اُن کا جواب بہت واضح تھا اسے تو ایڈٹ کرنا بھی مشکل ہو جائے گا۔"

"مگر پروڈیوسر صاحب..........!.......... اول تو ابھی وہ بولے بھی نہیں۔ اور آپ نے مجھے بھی سوال کرنے کا موقع نہیں دیا اور جھٹ سے کٹ بول دیا۔"

"کیسی بات کر رہی ہیں آپ۔ کنٹرول روم پینل پر میں ہوں کہ آپ..........؟.......... مجھے زیادہ معلوم ہے۔"

"سر! ابھی تو کیمرہ ون نے ہمارے معزز مہمان کے کلوز اپ پر کٹ ہی کیا ہے۔ وہ بولے تو نہیں۔"

''تو کیا میں زیادہ بول گیا ہوں۔؟''

''میرا تو نہیں خیال رائٹر صاحب کہ آپ نے کوئی بھی بات کہی ہے؟اوپر کنٹرول روم میں بیٹھے پروڈیوسر صاحب کو شاید کوئی غلط فہمی ہوئی ہے؟ ہم آڈینس سے پوچھ لیتے ہیں۔ یہ تو یہاں موجود ہیں۔''

''ٹیپ رولنگ۔ ٹائم از شاٹ۔ شفٹ کا وقت نکل رہا ہے۔ وقت ضائع مت کریں۔ سٹینڈ بائے۔ سائلنس پلیز۔ کیو............''

ٹیک ٹو:

''دیکھئے بنیادی طور پر سوسائٹی کے خود ساختہ خوف ہوتے ہیں جو ایسے ممنوعہ موضوعات پر کھل کر بات کرنے سے روکتے ہیں۔ فوبیا پھیلاتا ہی وہ ہے جو بذاتِ خود احساسِ جرم کا شکار ہوتا ہے۔ سوسائٹی کے دقیانوسی رویوں کے مطابق ایسے موضوعات کو عوامی سطح پر زیرِ گفتگو لانے سے برائیاں پھیل سکتی ہیں مگر سب سے بڑی برائی تو رواداری کا فقدان ہے اور جب تک ہم ان موضوعات پر سرِعام بات نہ کریں گے معاشرہ برداشت کرنا کیسے سیکھے گا۔''

''کٹ''

''اب کیا ہو گیا ہے............ پروڈیوسر صاحب............؟''

''آپ بالکل ٹھیک کہہ رہے ہیں رائیٹر صاحب! مگر اس سے پہلے کی گفتگو میں آپ نے وہ سارے الفاظ بول دیئے تھے جو ہم نے طے کر رکھے تھے کہ استعمال میں نہیں لائیں گے۔''

''کیا واقعی؟ نہیں میرا تو نہیں خیال کہ میں نے اپنی گفتگو کے دوران کوئی ایسا لفظ استعمال کیا ہے۔ کسی بھی زبان میں؟ آپ لوگ بتایئے آپ تو سامنے آڈینس میں بیٹھے ہیں۔ مجھے لگتا ہے پروڈیوسر صاحب کو پھر کوئی غلط فہمی ہو رہی ہے۔''

''میں بھی تو آپ کے سامنے بیٹھی ہوں رائیٹر صاحب! آپ کی ہر بات غور سے سن رہی تھی۔ مجھے تو کچھ محسوس نہیں ہوا؟''

''ہم یہاں آڈینس میں بیٹھے ہیں ہم میں سے تو کسی نے بھی ایسا کوئی قابلِ اعتراض لفظ نہیں سنا۔''

''کنٹرول روم میں آپ لوگ نہیں ہیں میں ہوں، جو نیچے سٹوڈیو میں ہیں اُن کو اندازہ نہیں ہو سکتا ہے کہ اب سے تھوڑی دیر پہلے جو گرما گرم بحث چل نکلی تھی وہ بالکل آن ایئر نہیں ہو سکتی اور محترم رائٹر صاحب! آپ سر جھکا کر کاغذ پر جو لکھنا شروع ہو جاتے ہیں تو میرے فریم میں صاف دکھائی دیتا ہے۔ پلیز آپ نے جو پوائنٹس بنانے ہیں ایک ہی وقت میں بنا لیجیے۔ ہم بریک لے سکتے ہیں۔''

"نہیں۔نہیں۔ مجھے اب کوئی اور پوائنٹ نوٹ نہیں کرنا۔آپ ریکارڈنگ جاری رکھیں۔"
"خیراب ایسا کرتے ہیں کہ میں آخری چنک ریکارڈ کر رہا ہوں۔ وہ جو سماعتوں کو نئے الفاظ و زائیب کا عادی بنانے والی بات تھی نا۔۔۔۔بس وہیں سے دوبارہ شروع کرتے ہیں۔ مگر پلیز ذرا احتیاط سے۔ آپ سمجھتے ہیں نا کہ لوگ کنبے میں بیٹھ کر ایسے الفاظ سننے کے عادی نہیں ہیں۔ چلیے شروع کیجئے..........سائلنس پلیز..........ٹیپ رولنگ۔"

بریک:

"اب ہم لیتے ہیں ایک چھوٹا سابریک۔ ہمارے ساتھ رہیے گا۔"
"گڈ..........وری گڈ..........میزبان صاحبہ"
"شکریہ پروڈیوسر صاحب..........میرا خیال ہے اب ہم ٹھیک جارہے ہیں۔ ذرا یہاں بیٹھی آڈینس سے بھی پوچھتے ہیں۔ کیوں آپ لوگوں کا کیا خیال ہے۔؟"
"جی بالکل ٹھیک ہے۔ مزے کی گفتگو ہو رہی ہے اور موضوع سے متعلق بہت سے پہلوؤں پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔"
"محترمہ ماہر نفسیات صاحبہ سے بھی تو پوچھا جائے ان کا کیا خیال ہے۔؟"
"دیکھیے میں تو بہت غیر متعصب ہو کر کوئی بھی فیصلہ صادر کرنے کی بجائے ایک نصابی سی رائے دوں گی۔ خیر میں تو اپنا دامن بچالیتی ہوں آپ اپنا دامن بچایئے۔"
"شاید آپ ٹھیک کہہ رہی ہیں یہ تو میں بھی سوچ رہا ہوں یہاں سے اٹھ کر مجھے بھی تو اسی معاشرے میں واپس جانا ہے۔"
"بے فکر رہیے سر! پروڈیوسر صاحب نے اوور شوٹ کیا ہے اور وہ بہت احتیاط سے ایڈٹ کریں گے۔"
"چلیے اب باتوں میں وقت ضائع مت کیجئے۔ سٹوڈیو کی شفٹ ختم ہونے والی ہے۔ کنٹرول روم کا سوئچر میرے ہاتھوں میں ہے۔ مجھے کیا ایڈٹ کرنا ہے کیا نہیں میں جانتا ہوں..........سائلنس پلیز۔ ٹیپ رولنگ۔ لاسٹ سیگمنٹ۔ بی بی..........اسی میں کلوزنگ کر دیجئے گا۔ ایک ہی گو میں اب اسے ختم کرنا ہے۔ سٹینڈ بائی پلیز۔ ٹیک ففٹی ون۔ کیو۔۔۔۔"

پوسٹ پروڈکشن:

"جی رائٹر صاحب..........!..........کیسے ہیں آپ..........؟..........سر! مجھے ابھی ابھی

آپ کا نیکسٹ ملا ہے۔ آپ تو خواہ مخواہ میں ہی گھبرا رہے ہیں۔ ایسی کوئی بات نہیں۔"
"نہیں۔ نہیں۔ میں گھبرا نہیں رہا؟ دراصل اپنے لئے نہیں۔ میں چاہوں گا کہ جب یہ پروگرام ایڈٹ ہو جائے تو آن آیئر جانے سے پہلے ایک مرتبہ مجھے دکھا ضرور دیجئے گا۔ پتہ نہیں کیوں مجھے لگ رہا ہے کہ کچھ باتیں واقعی مجھے نہیں کہنی چاہئے تھیں۔ سوچتا ہوں میرے رشتہ دار اور گھر والے دیکھیں گے تو پریشان ہو سکتے ہیں۔"
"مگر سر! آج آپ بھی ایسا سوچ رہے ہیں تو پھر ہم کل کس سے توقع کر سکتے ہیں کہ وہ اپنی کہی بات کو اپنائے گا بھی۔؟"
"نہیں۔ آپ دراصل میری بات کا مطلب نہیں سمجھیں۔ دراصل یہ مغرب تو نہیں ہے کہ جہاں انفرادی طرز زندگی اس لئے ممکن ہے کہ اُدھر حکومت مکان اور فوڈ سٹیمپ مہیا کرنے کی ذمہ دار ہے۔ یہاں تو ایک فرد کی شہرت، لیاقت اور کمائی پر خاندان بھر کی ساکھ اور مستقبل وابستہ ہوتے ہیں۔ لہذا کسی بھی شخص کا حق تو نہیں کہ اپنی مرضی کی شناخت اور ایسے پبلک امیج پر جینا شروع کر دے جو اسکے رشتہ داروں کی سوشل ویلفیئر پر منفی اثرات مرتب کرے۔"
"سر! صرف آپ ہی نہیں اس شو میں شرکت کرنے والے ہر شخص کی طرف سے ہمیں ایسا ہی اخلاقی دباؤ آ رہا ہے اور آپ یقین کیجئے کہ کچھ تو اس سوشل پریشر میں آ کر اور کچھ اپنے نیٹ ورک کی شہرت کے ڈر سے ہم شو کو اس قدر ایڈٹ کر چکے ہیں کہ پتہ نہیں لوگ سمجھ بھی پائیں گے یا نہیں جو ہم اسٹیبلش کرنا چاہتے تھے۔"
"بی بی! آپ بات کو کتنا بھی کھل کر بیان کریں لوگ پھر بھی اتنا ہی سمجھتے ہیں جتنا سمجھنا چاہتے ہیں۔"

فیڈ بیک نمبر ا:

"بھئی واہ رائٹر صاحب ....! .... اُس روز آپ کو شو میں دیکھا..........؟"
"اچھا تو آپ ٹی وی دیکھتے ہیں..........؟"
"جی۔ دیکھتا تو نہیں بس اُس روز اچانک چینل بدلتے بدلتے میری بیٹی کی نظر آپ پر پڑ گئی اس نے شور مچا دیا۔ سارے گھر کو اکھٹا کر لیا کہ انکل ٹی وی پر ہیں۔"
"اوہ۔ تو آپ کی ساری فیملی نے ایک ساتھ دیکھا..........؟"
"کیا کہنے آپ کے۔ سیوریج سسٹم پر آپ نے جو گفتگو فرمائی ہے اس سے ایک بار اسٹیبلشمنٹ اور سینی ٹیشن والے تو لرز گئے ہوں گے۔ اتنی جرأت مندی سے آپ بلاخوف وخطر نیٹ ورک پر بولتے گئے۔ بھئی آپ سے زیادہ تو اس چینل کو سراہنا چاہیے جس نے آپ کی گفتگو پر سنسر کی

قینچی نہیں چلائی۔"

"کیا آپ کو یقین ہے..... آپ اسی پروگرام کا ذکر کررہے ہیں جس میں میں بول رہا تھا؟"

"جی۔ جی۔ بالکل اور کس شو کی بات کررہا ہوں۔"

"تو کیا آپ نے وہ سارا پروگرام دیکھا تھا۔؟"

"تو اور کیا؟ سارا پروگرام دیکھا تھا۔ کہیں کہیں آپ کاغذ پر سر جھکائے کچھ لکھنے میں مصروف بھی نظر آتے رہے۔ ویسے آپ نے باتیں خوب کہیں۔ دیکھیئے جی۔ شہر میں گندے پانی کے نکاس کا مناسب انتظام نہ ہوگا تو پھر یہ مہلک وائرس پھیلیں گے ہی نا۔ اتنی جان لیوا بیماریاں جو ہمارے بچوں اور نوجوانوں کو لگ چکی ہیں تو اُس میں اُن کا تو کوئی قصور نہیں ہوا نا۔ آپ بالکل سچ بولے۔ غریب آدمی کے پاس پینے کو صاف پانی کہاں ہے؟ امیر تو فلٹرڈ اور منرل واٹر افورڈ کر لیتے ہیں .... اس لئے آپ بالکل بجا فرما رہے تھے کہ حکومت کو شہر میں فوری طور پر 'سیوریج فلٹریشن پلانٹ' کے منصوبے کی منظوری دے دینی چاہیے۔"

فیڈ بیک نمبر۲:

"جی ہاں۔ میں سچ کہہ رہی ہوں۔ میں نے شروع سے لے کر آخر تک آپ کا پروگرام دیکھا۔ گفتگو اتنی دلچسپ تھی کہ اُسے کیسے چھوڑا جا سکتا تھا۔ سپر پاور نے ساری گلوبل سچوایشن کو جس طرح اپنے کنٹرول میں لے لیا ہے اور دبی ہوئی قومیں جس استحصال اور ناانصافی کا شکار ہیں اس موضوع پر آواز اٹھانی تو چاہیئے۔ مجھے تو ڈر ہے کہ کہیں کوئی خفیہ ایجنسی آپ کے پیچھے نہ پڑ جائے۔"

"کیا آپ واقعی میرے شو کی بات کررہی ہیں..........؟"

"آپ زیادہ بھولے مت بنیے میں سمجھ گئی ہوں آپ میرا امتحان لے رہے ہیں۔ مجھے معلوم ہے کہ بات بہت ڈھکے چھپے لفظوں میں ہو رہی تھی۔ کنٹرول روم سے آپ کی مراد کیا تھی اور پروڈیوسر کے ہاتھ میں سوئچر اور ٹرانزیشن لیور کے ہونے سے آپ کا کیا مطلب تھا، منظر بدلنے کا جو اختیار وہ استعمال کرسکتا ہے اُس سے آپ کا اشارہ کس طرف تھا۔ میں سب سمجھ رہی تھی۔ ظاہر ہے اس وقت بین الاقوامی سیاست کی جو صورتحال ہے اتنی کھل کر تو ہر بات ہو نہیں سکتی تھی۔"

فیڈ بیک نمبر۳:

"ہمارے دانشور اور لکھاری اتنے بولڈ ہو جائیں تو اور کیا چاہیے۔ الیکٹرانک میڈیا کے نیشنل ہک اپ پر جبکہ دنیا کے پچاس سے زائد ملکوں میں یہ شو دیکھا جارہا ہوگا۔ تیسری دنیا کے ایک غیر ترقی

یافتہ فنکار کی اتنی واضح آواز.............؟...............انسانی حقوق کے حوالے سے معاشرے کے کسی ایک فرد کی بات بھی ہو، بھلے وہ کتنی ہی منفرد اور متبادل طرز حیات رکھتا ہو، چلتے چلتے بات آخر ہر اس اقلیت اور اس طبقے کے حقوق تک آجاتی ہے جو ناانصافی اور استحصال کی چکی میں پس رہا ہے۔ واہ۔ واہ۔ اُس پر دنیا بھر کے معاشروں میں دوہرے معیار چور بازاری اور انڈر ورلڈ کا تذکرہ...............؟ اتنے صاف لفظوں میں۔؟"

"صاف لفظوں میں؟ یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں؟"

آخری فون کال:

"سر! میں نیٹ ورک کے آفس سے بول رہی ہوں۔ سر میں بے انتہا خوش ہوں۔ بہت ہی زیادہ۔"

"تو کیا آپ کو ویسا ہی فیڈ بیک ملا ہے جیسا مجھے مل رہا ہے؟"

"سر! فیڈ بیک ملا جلا سا ہوتا ہے۔ مگر بڑی خبر یہ ہے کہ مجھے اس سال بہترین ٹی وی ہوسٹ کا ایوارڈ مل رہا ہے"

"بھئی واہ۔ یہ تو بہت اچھی بات ہے بہت مبارک ہو...............البتہ میں نے آپ کے پروڈیوسر صاحب کے بارے میں تو سُن لیا تھا کہ انھیں ملک کے سب سے معتبر انعام سے نوازا گیا ہے۔ ایوارڈ آپ کو بھی مل رہا ہے۔ یہ اچھی خبر تو میں اب سن رہا ہوں۔"

"سر! پروڈیوسر تو کنٹرول روم میں ہوتا ہے۔ سکرین پر تو ہم نظر آتے ہیں۔ کہا جا رہا ہے کہ سیٹلائٹ کے اس دور میں ملک کا "سافٹ امیج" پروموٹ کرنے میں جتنا اہم کردار میں نے ادا کیا ہے شاید ہی میڈیا کے کسی بھی اور ٹیلنٹ نے کیا ہو۔ اور سر! دیانتداری سے کہوں تو سارا کریڈٹ آپ کو جاتا ہے۔"

"مجھے کیوں...............؟...............آپ تو ایک مدت سے بہت اچھا پرفارم کر رہی ہیں۔؟"

"پرفارم تو کر رہی ہوں مگر اچھا نہیں۔ اندر کی گرہیں تو اُس روز کی گفتگو کے بعد کھلی تھیں اور پرفارمنس بھی اُس کے بعد ہی کھل کر سامنے آئی ہے۔"

"یہ تو بہت اچھی بات ہے۔ اگر ایک میرے سچ بولنے سے کہیں کوئی ایک بھی گرہ ذرا سی ڈھیلی پڑی ہے تو مجھے اپنے برملا اعتراف کا جواز مل جاتا ہے۔"

لَوسٹ کال:

"سر! دفعہ...............کے تحت آپ کو فوری طور پر گرفتار کیا جا رہا ہے۔ یہ ہیں آپ کے وارنٹ

گرفتاری اور آپ سے گزارش ہے کہ آپ گرفتاری کے لئے خود کو پیش کر دیں۔"

"مگر میں نے تو ایسا کوئی جرم نہیں کیا۔؟ آپ کو غلط فہمی ہوئی ہے۔"

"سر ہمارے پاس ثبوت ہے آپ کفر بولنا چاہتے تھے .... یہ الگ بات کہ آپ بول نہیں سکے۔"

"آپ اُس ٹاک شو کی بات تو نہیں کر رہے ہیں۔؟"

"کِس ٹاک شو کی بات؟"

"جو بہت عرصہ پہلے آن ایئر ہوا تھا............؟"

"سر! آن ایئر کو کون پُوچھتا ہے............ہم تو بات کر رہے ہیں جو آف ایئر ہے۔"

"مگر آپ کے پاس ثبوت کیا ہے۔؟"

"یہ دیکھئے سر! ہمیں سٹوڈیو میں سے یہ ایک کاغذ ملا ہے جس پر آپ سر جھکائے یہ سب لکھتے بھی رہے اور آڑھی ترچھی لکیریں بھی کھینچتے رہے............"

"سٹوڈیو سے ملا ہے............؟ یا کنٹرول روم سے............؟"

شہید اللہ

طاہرہ اقبال

زمین اور مافیا پر آ پڑنے والے صدیوں برابر بوجھ تلے سے بچ نکلنے والوں نے، بڑی دیر بعد اپنے اپنے وجود کی سُدھ بُدھ لی۔ اُس وقت تک ملک الموت انتہائی برق رفتار مصروفیت کا ایک لمبا دورانیہ گزار چکا تھا اور موت چھلنی میں سے چھنتی چیخیں اور کراہیں، مسخ چہرہ بستی کو مزید بھیانک بنا رہی تھیں۔ ٹانگ، بازو، ریڑھ کی ہڈی، آنکھ ناک، جو کبھی تھے، مگر اب اپنی جگہ پر نہ رہے تھے۔ وہ انہیں ٹٹولتے تھے اور ادھورے وجودوں کی سسکاریں اور آہوں کے بھونچال زمین برد بستی کے شکستہ آثاروں کو دہلا رہے تھے۔ اُن کے سامنے بھاری پتھروں میں چُنے ہوئے، اُن کے پیارے اُن سے مدد کی بھیک مانگتے تھے، لیکن وہ انہیں بس مرتے ہوئے دیکھتے تھے اور بے بسی کے بین ڈالتے تھے۔

عطا محمد ایک بڑی چٹان تلے سے اِک مدت بعد باہر کھسکا، اور چنگھاڑ ماری۔

''یا پروردگار اپنے خادم کو اس بے مقصد موت مَرنے سے بچا لے، اور اسے وہی موت عطا کر جس کے لئے کہ وہ پیدا ہوتے ہی وقف کر دیا گیا اور شہید اللہ نام رکھا گیا۔''

عطا محمد نے زمین میں دھنسی ہوئی بستی اور بستی میں دھنسے ہوئے جانداروں کو دیکھا، جن کی چیخوں، سسکیوں، آہوں، کراہوں اور بینوں نے تہہ و بالا زمین و آسمان کو لپیٹ رکھا تھا، جیسے کسی ایک بڑے سے وحشی حلق سے سب کچھ باہر نکل رہا ہو، جو پھٹ کر جگر تک کھلا ہو اور چھد کر بوٹی بوٹی ہو چکا ہو اور جس میں سے لہو اور قیمے میں لتھڑا ہوا جو کچھ باہر نکلتا تھا۔ وہ سب بے شناخت تھا کہ تمیز نہ ہو پا رہی تھی کہ کون کس کو رو رہا ہے۔ پتہ نہیں دھول کے اُڑتے طوفانوں میں پتھر چور کی بارش آسمانوں سے زمین پر برستی تھی کہ زمین سے آسمان تک کچھ لاوا سا اُچھلتا تھا، جیسے پہاڑوں کے سینے

میں جا بہ جا ڈائنامائٹ لگے ہوں، جو مسلسل پھٹ رہے ہوں اور چپے چپے پر کریش مشینیں بچھی ہوں جو چٹانوں کو پیس پیس بجری اور خاک میں تبدیل کر رہی ہوں۔ پتہ نہیں کیا تھا۔ اُبلتا ہوا سب، کھولتا ہوا لاوا، گھن گرج سے برستا ہوا طوفان کہ زمین کے سینے میں ٹھوکریں مارتا سیلاب، کچھ اگلتا، نگلتا، اُمڈتا، برستا اور بہتا بڑھتا چلا جا رہا تھا۔ اُوپر سے نیچے کہ نیچے سے اُوپر، دائیں سے بائیں، یا بائیں سے دائیں سمت کا تعین نہ ہو پاتا تھا۔ پہاڑی چوٹی پر بسی اس بستی میں کوئی گھر ایسا نہ ہوگا کہ جس کا سرمایۂ افتخار کوئی شہید یا مجاہد نہ رہا ہو۔ عطا محمد نے شہیدوں کی قبروں کو دیکھا اور سجدۂ شکر ادا کیا کہ وہ سب محفوظ تھیں، جب کہ مضبوط میخوں گڑے پہاڑی سلسلے اور ان میں پتھروں چنے گھر ریزہ ریزہ ہو کر فضا میں رائی کے دانوں کی مانند اُڑنے لگے تھے۔

شہید اللہ اِک لمبے عرصے بعد رات ہی ملنے کو گھر آیا تھا اور مدتوں بعد غفلت کی نیند سویا تھا کہ مضبوط پہاڑوں کی فصیل میں جڑی یہ بستی چٹکی بھر دورانیے میں اُکھڑ کر ملبہ ہو گئی۔ شہید اللہ کا دس سالہ بیٹا عبداللہ، بیوی مرجان اور اس کی گودی والا حزب اللہ بالکل محفوظ رہے تھے، جیسے آفت کے تیس کلومیٹر کھلے منہ والی بلا نے انہیں دانتوں میں پکڑ باہر اُچھال پھینکا ہو کہ جاؤ ابھی تمہارے نام والی پرچی نہیں نکلی، اس وقت وہ بے سُود بھاگ دوڑ اور چیخ و پکار کر رہے تھے اور جھٹکے کھاتی لرزتی دہلتی زمین پر بے بس ہو ہو کر گر رہے تھے، مگر یہ پتھر ان کے حوصلوں سے کہیں بڑے اور بھاری تھے، جنہیں ہٹانے کی کوشش میں وہ مدد کی رائیگاں پکاریں بن گئے تھے، مگر ہر مدد ان پتھروں کی سنگینی اور ریخت نے نگل لی تھی۔ عطا محمد از خود اِک وزنی چٹان تلے سے اِک پہر کھسکتے کھسکتے باہر نکلا تھا لیکن اس تگ و دو میں اُس کی ریڑھ کی ہڈی بھی اپنی جگہ سے کھسک گئی تھی۔ معلوم نہیں وہ درد کی شدت سے کراہ رہا تھا کہ بستی کی تباہی پر...... یا شہید کی غیر فطری موت کے تصور پر...... اُس نے تمام تر قوت حلق میں مجتمع کر کے کئی آوازیں دیں...... ''شہید اللہ...... شہید اللہ''...... جو دیگر پکاروں اور چیخوں والے بھونپو نما حلق کی وحشت میں بلوئی گئیں اور اس سے بھی وحشت ناک تو موت کے قدموں کی وہ دگردھم دگھر دھم تھی جو برق رفتاری سے بھٹکے ہوئے انسانوں کی کھوپڑیوں پر وزنی پَیر دھرتی ہر زندہ شئے کی سمت لپک رہی تھی لیکن ابھی بھی جتنے مَر چکے تھے ان سے زیادہ زندہ تھے اور جتنے پتھروں چٹانوں کے اُوپر تھے۔ اتنے ہی دھنسے ہوئے گھروں کے نیچے موت کے نوکیلے دانتوں والے جبڑوں میں تڑپ رہے تھے، جن کے جسم کا کوئی نہ کوئی حصہ باہر نظر آتا تھا مگر باہر نکلنے کی کوشش میں مزید اندر دفن ہو رہا تھا، جیسے دلدل میں پھنسے ہوں اور کئی تو گھنٹوں بھر کی تڑپ بھڑک کے بعد گم ہو چکے تھے۔ عطا محمد ان اعضاؤں کو پہچاننے کی کوشش کرنے لگا، چھت کو چیرتا ہوا فوجی بوٹ اُس کے بھیجے اکرام اللہ کا

تھا۔ بغلی دیوار سے پھوٹا ہوا چہرہ صنوبر جان کا تھا، جسے عطا محمد نے پہلی بار بے پردہ دیکھا تھا۔ سمیع اللہ کی داڑھی، کمال الدین کی پشت، فیروز شاہ کا سینہ اور مزید چھوٹے چھوٹے اَن گنت اعضاء جیسے پتھروں کے سینے سے نکلے شگوفے ہوں جو کھلنے کی کوشش میں اَدھ کھلے مرجھا گئے ہوں۔ ان سب کو لپیٹتا ہوا وہ سنگ چور اور دھول کا طوفان، تڑختے ہوئے پہاڑی سلسلے جن کی پتھریلی گڑگڑاہٹ میں میلوں نیچے گرتا منوں ٹنوں وزنی پتھریلا سیل رواں اور اپنی ہی بنیادوں میں دھنسے ہوئے گھروں کی فرش بنی چھتیں، جن میں سے بستی بھر کھلے حلق سے چیختی چیخیں، جیسے پہاڑ پس پس برادہ بن اُڑ گئے ہوں اور انسان بھوسہ پھکی ہو چھاجوں بھر پھٹکے گئے ہوں اور آفت کے ان خوفناک عناصر سے لپٹی، چیخیں ور کراہیں بھونچال کی خوفناک گھڑگھڑاہٹ کا حزنیہ ہوں۔

عطا محمد اپنی ٹوٹی ہوئی کمر گھسیٹتا ہوا بڑی دیر میں شہید اللہ کے قریب کھسکنے میں کامیاب ہوا تھا۔ زمین میں اُتری چھت کی دراڑ میں سے نکلے ہوئے شہید کے پُرسکون چہرے کو دیکھا اور اللہ اکبر کا نعرہ بلند کیا جواباً شہید اللہ کے منہ سے اللہ اکبر نکلا، جو تمام چیخوں اور کراہوں پر چھا گیا۔ عطا محمد کو اس موت بستی میں پہلی بار زندگی کے ہونے کا احساس ہوا۔ شہید ابھی زندہ تھا۔ اسی چھت کے ملبے تلے شہید کے دائیں بائیں اُس کا آٹھ سالہ بیٹا اور چار سالہ بیٹی دفن تھے، جن کے باہر جھانکتے اعضاء دن بھر تڑپتے رہے تھے لیکن کچھ دیر پہلے وہ پتھر ہو گئے تھے۔ ایسے ہی تڑپ تڑپ کر ساکت ہو چکے اعضاء ساری دھنسی ہوئی چھتوں پہ خشک لکڑیوں کی طرح گڑھے تھے۔

اس تہس نہس بستی پر جب رات اُتری تو ملبوں تلے سے اُٹھتی نکلتی رہی۔ اُس کی بہو مَر جان اور دس سالہ پوتا، عبداللہ دن بھر پتھر ہٹا ہٹا کر منہدم دیواروں کی طرح ڈھ گئے تھے۔ اُن کے حلق ان کی آنکھوں جیسے خشک تھے اور دماغ اُن کے پیٹوں کی مانند خالی ہو گئے تھے اور وہ تڑختے ہوئے پتھروں پر بکھرے اُونگھ رہے تھے۔ عطاء محمد کو نہ اُونگھ آئی تھی، اور نہ ہی وہ نڈھال ہو کر بے ہوش ہوا تھا، جیسے خوف ہو کہ جونہی اُس نے آنکھ جھپکی شہید کہیں غیر فطری موت نہ مَر جائے۔

زمین کے سینے میں مچی ہلچل ابھی متوازن نہ ہوئی تھی اور تڑخی ہوئی سطح دہلتی تھی، جب پتھروں، چٹانوں، سنگ ریزوں کا سیل رواں زمین کے کانپتے ہوئے سینے کو دہلاتا، جھنجھوڑتا ہوا دور نیچے کہیں کھائیوں میں پُرشور ہو گرتا، تو منہدم بستی پہ تنی گھور تاریکی کا سینہ لرز جاتا تب عطا محمد کے منہ سے اللہ اکبر کا نعرہ بلند ہوتا اور پھر وہ کان لگا کر جوابی آوازوں کا انتظار کرتا، ابھی تک سب سے بلند جواب شہید اللہ کا ہی تھا۔ البتہ قرب و جوار کے کئی کھنڈروں سے جواب مل رہا تھا اور عطا محمد تعین کرتا کہ اب کی بار کس کس کھنڈر سے آواز نہیں آئی اور نہ آنے والی آوازوں کا شمار کر کے "اِنَّ لِلّٰہِ وَ اِنَّا عَلَیْہِ

راجعون" پڑھتا۔ اللہ اکبر کے نعرے کے جواب میں موصول ہونے والی آوازیں بتدریج کم ہوتی جارہی تھیں اور "اِنَّ لِلّٰہِ وَ اِنَّا اِلَیْہِ رَاجِعُوْنَ" پڑھنے کی آواز بڑھتی چلی جارہی تھی۔ تب پتھروں، چٹانوں کے دل سے اُٹھنے والی آہیں اور کراہیں عجب گھر گھراہٹ اور سنسناہٹ کی وحشت میں لپٹ جاتی تھیں۔

زخمی ہوئی زمین کے سینے پہ لیٹی ہوئی چھتوں والی اس برباد بستی پر اگلے روز کا سورج طلوع ہوا تو ملبے تلے دبے ہوؤں کی نسبت ملبے پر بیٹھے ہوؤں کی کراہیں پُرشور ہو چکی تھیں۔ بستی کا میلوں کھلا حلق خشک تھا اور اس بستی کا اکلوتا چشمہ پہاڑی تودے تلے دب کر خاموش ہو چکا تھا۔ اُن زخمیوں کی طرح جو رات بھر کراہتے رہے تھے، مگر اب چُپ تھے رات بھر بلکنے والے بچے بھی اب چپ تھے اُن کے لب اور ماؤں کی چھاتیاں دونوں پتھر ہو چکی تھیں۔ البتہ شیر دل کا نومولود ماں کی چھاتی ابھی چُوستا تھا لیکن دودھ نہ نکلنے والی ہڑک سے روتا تھا اور جب شیر دل نے اُسے ماں کی چھاتی سے الگ کیا تو ماں یوں لڑھک گئی، جیسے اسی بچے نے اسے سہار رکھا تھا۔ تب گُل محمد کی بیوی گُرلاتی تھی کہ مہر کے مارے اُس کی چھاتیاں پھٹی جاتی ہیں لیکن بچہ ہے کہ لب کھولتا ہی نہیں، اُنہوں نے ایک دوسرے کو ٹٹولا وہ چاروں زندہ تھے، جب کہ موت کا آدم خود رات بھر ہڑپ ہڑپ کرتا ان کے اردگرد پھرتا تھا۔

عطا محمد نے خود کو گھسیٹ کر زمین میں اُتری ہوئی اپنی چھت میں جھانکا شہید کی آنکھیں کھلی تھیں اور ابھی ان میں موت کی برہنگی نہ اُتری تھی۔ عطا محمد نے اللہ اکبر کا نعرہ بلند کیا، جواب تو آیا لیکن گھٹا گھٹا سا، البتہ رات بھر اردگرد کے ملبوں تلے سے موصول ہونے والے بہت سے جواب اب گُم ہو چکے تھے۔ عطا محمد نے شکر ادا کیا کہ بستی کے سارے کُتے بلے، چیل گدھ آفت آنے سے پہلے ہی کہیں منہ کر گئے تھے یا شاید مَر گئے تھے۔ عطا محمد نے پوری کھنڈر بستی پر نگاہ دوڑائی۔ سارے گھروں، دُکانوں، سکول، مسجد کی چھتوں کی دراڑوں میں سونٹھ ہو چکے انسان بکھرے تھے۔ ساری بستی ملبہ تھا، جس کا کچرا انسان تھے اور جب ان ملبوں پر بیٹھے تھے وہ ٹھونٹھ ہو گئے تھے۔ اس برہنہ قبرستان میں رونے والوں کے حلق سُوکھ گئے تھے۔ اب بستی پہ پھیلا گریہ ماتم نہیں تھا بلکہ دودھ کے لئے بلکتے بچے کے رونے جیسا تھا۔ وہ جو کل سے پتھر ہٹا رہے تھے اب بھی ہٹا رہے تھے مگر اب گھروں کے چولہوں کے اِردگرد سے، دس سالہ عبداللہ باپ کے گرد چنے پتھر ہٹانے کا کام چھوڑ چکا تھا اور اب مختلف کھنڈروں میں مارا مارا پھر رہا تھا اور مرجان نے بھی چھوٹے بچے کو چھاتیوں سے پرے دھکیل دیا اور چلائی۔

"کل سے پانی کی بُوند نہیں ملی تجھے دودھ کہاں سے ملے گا۔"

عطا محمد حیران رہ گیا کہ اس کے حلق میں ایسی اجنبی آواز بھی موجود تھی کیا؟ جس میں زخمی بلی کی

خرخراہٹ اور بھونچال کی گھڑ گھڑاہٹ آمیز تھی۔ عبداللہ قمیض کے دامن میں روٹی چھپا کر ماں کی سمت بھاگ رہا تھا۔ اُس کے پیچھے ٹوٹی ہوئی ٹانگ والا عبدالرحمٰن گھسٹ رہا تھا کیونکہ یہ روٹی اُس کے کھنڈر سے نکلی تھی۔

عطا محمد دھاڑا ''بدبختو! یہ روٹی میرے حوالے کرو اس کا پہلا لقمہ شہید کے حلق میں جائے گا۔ دوسرا اس بچے کے منہ میں، تیسرا اس عورت کے منہ میں چوتھا عبدالرحمٰن کے منہ اور اس کے بعد ...... یہ روٹی میرے حوالے کردو میں اسے برابر تقسیم کردوں گا۔

''نہیں شہید کے منہ میں ڈالا جانے والا ٹکڑا ضائع چلا جائے گا، اس پر مَرتے ہوؤں کی نسبت زندوں کا زیادہ حق ہے۔'' نجانے کتنی آوازیں تھیں جو ایک حلق بن کر بگل کی طرح بجی تھیں۔ بگل کی ہولناکی کے ساتھ عبداللہ اپنے ہی مکان کے کھنڈر میں لڑھک گیا اور روٹی پر جھپٹنے والے شاید بستی کے سارے ہی زندہ افراد تھے لیکن سب ایک حلق اور ایک پیٹ میں مجتمع ہوکر یک چہرہ ہو گئے تھے تب عطا محمد پہلی بار رویا اور بین کیا۔

''موت برحق...... جس بھی انداز میں ملے لیکن زندگی بے توقیر، جب اپنی حیوانی جبلت میں بے بس ہو جائے۔ بستیوں کا تباہ ہو جانا عذاب سہی لیکن زندگیوں کا بے حرمت ہو جانا قہرِ الٰہی کہ جب کثیر الچہرہ یک چہرہ ہو جائیں اور خوفناک جبلتیں برہنہ ہو جائیں۔'' عطا محمد نے پھر لرزتے ہوئے ہاتھ اٹھائے۔

''یا پروردگار شہید کو اُس سے وعدہ کی گئی موت عطا فرما۔ بے شک شہید کی موت اُس کی زندگی کی حفاظت کرتی ہے۔''

عطا محمد نے پھر اللہ اکبر کہا۔ جواباً محض چار آوازیں بلند ہوئیں، جو کچھ دیر پہلے کی نسبت مزید نحیف اور مختصر ہو چکی تھیں۔ البتہ شہید اللہ کی آواز ابھی بھی بلند اور جاندار تھی۔ عطا محمد نے موت کے اس بے حرمت کھیل میں اک تازہ آسودگی محسوس کی، شہید اللہ ابھی زندہ تھا۔

اس ننگے سر بدن بستی نے جب رات پہنی تو منہ سَر پیٹتی کُرلاتیں اور چیخیں اپنا لہن بدل کر آئیں۔ عطا محمد نے سوچا، رات کی اس گھور تاریک چادر میں نہ جانے کون کون لپٹ جائے گا اور کتنوں پر صبح طلوع ہو پائے گی۔ اُس نے اپنے سمیت سب کو باری باری الوداعی نگاہوں سے دیکھا، سوائے شہید اللہ کے کہ اُس کا ایمان تھا کہ شہید ایسی موت مَرے گا جس کے لئے وہ وقف کیا گیا۔ رات کے مختلف پہروں میں عطا محمد اللہ اکبر کی صدائیں بلند کرتا رہا، پہلے پہر چار جوابی آوازوں میں سے تین موصول ہوئیں۔ دوسرے پہر دو، اور آخری پہر ایک رہ گئی جو شہید اللہ کی تھی۔

اگلی صبح پچھلی رات کے بھیانک چہرے پر تعفن کے بھبھوکے مارتے ہوئے طلوع ہوئی اور گلتے سڑتے گوشت کی بُو زمین دھنسے کھنڈروں کو پاٹتی ہوئی ہواؤں میں گھل کر درختوں پر چڑھ گئی اور کھنڈروں اور ملبوں پر بیٹھے ہوؤں نے ناکیں ڈھک لیں، جن کے پیٹ کے گڑھوں ور اُبھری ہوئی پسلیوں کا نقشہ ان کے چہروں پر چھپ گیا تھا اور معدے کے کھائی حلقوم میں اُتر گئی تھی۔ اعضائے رئیسہ کی نقاہت بینائی کو دھندلا رہی تھی۔ اسی لئے اردگرد کے سارے موت منظر دُھندلا گئے تھے۔

عطا محمد نے اپنے مکان کی کھائی میں جھانک کر دیکھا۔ شہید ابھی زندہ تھا۔ اُس نے الم کی اس کھولتی دہکتی ہوئی بھٹی میں بھی تسکین محسوس کی...... پھر اُس نے پوری بستی پر نگاہ کی، بے گوروکفن لاشے، جو کل تک اکڑے پڑے تھے آج ڈھیلے اور لجلجے پڑ کر تعفن چھوڑنے لگے تھے، جن پر ماتم کے لئے بیٹھنے والے اب اِکا دُکا رہ گئے تھے، جنہیں پہچاننے میں دِقت ہو رہی تھی۔ شاید گوشت اور خون سے ہی شناخت بنتی ہے اور ڈھانچے تو سارے ہم شکل ہوا کرتے ہیں، جب وہ بولے تو اُن کے خشک لکڑیوں سے چہرے تڑخے تو پہچان ہوئی کہ مُردوں کے ڈھیر میں ابھی کون کون سانس کھینچ رہا ہے، لیکن مختلف آوازوں کا حلق ایک ہی تھا۔

''یہاں سے نکل چلو ورنہ ہم بھی آج یا کل میں مَر جائیں گے۔''

عطا محمد نے سانس لیتے ہوئے شہید کو دیکھا اور گریہ کیا۔

''اپنے پیاروں کو بے گوروکفن چھوڑ کر تم چلے جاؤ گے کیا؟ ارے بے وقوفو! جب تک گھر میں جنازہ پڑا رہتا ہے نہ اس گھر میں خوراک پکتی ہے نہ لواحقین میت کو اکیلا چھوڑتے ہیں۔ نہ کھاتے ہیں نہ سوتے ہیں، جب تک کہ جنازہ اُٹھ نہیں جاتا۔'' ہڈیوں کے لٹھ بنے چہرے اور کھائیاں اُترے پیٹ چلائے۔

''گھر رہا کہاں کہ ماتم کیا جائے۔ آئندہ ایک دو روز میں ہم بھی انہی لاشوں کے ڈھیر تلے دب جائیں گے، نہ کوئی دفنانے والا ہوگا نہ کوئی جنازہ پڑھنے والا، تب یہاں گِدھ اور چیلیں پرواز کریں گے اور جنگلی درندے چہل قدمی کریں گے۔ یہ تڑخی ہوئی زمین اب اناج اُگانے کے قابل نہیں رہی، جس طرح ہم جنازے دفنانے کے قابل نہیں رہے۔ اب یہاں بھوک اُگتی ہے اور موت برستی ہے۔ ہمیں یہاں سے جانے دو، ورنہ بھوک ہمیں مارے گی اور موت ہڑپ کر جائے گی۔''

عطاء محمد نے پہلی بار اس برباد بستی کے اِردگرد نگاہ دوڑائی، نیچے اُترتی اور باہر نکلتی ساری پگڈنڈیاں مسمار ہو چکی تھیں اور اُکھڑی ہوئی چٹانوں نے سارے رستے ناپید کر دیئے تھے، جن پر سے

نیچے اُترنے کی کوشش کرنے والے لڑھک رہے تھے۔ اُس کا دس سالہ پوتا، عبداللہ بھی اُن کے ساتھ تھا اور خالی گود والی بہو مرجان بھی، جو حزب اللہ کے دو روزہ ٹھنڈے وجود کو شہید اللہ کے پاس لٹا کر خود نیچے لڑھک گئی تھی۔ عطا محمد کے حلق سے اللہ اکبر کی صدا سب سے زیادہ بلند نکلی، شہید اللہ کا جواب بھی پہلے سب جوابوں کی نسبت زیادہ جاندار تھا۔ تبھی مرجان چیخی تو تھور بنے حلق میں سے ایک گڑگڑاہٹ نکلی جیسے زمین کے سینے میں کچھ بجتا تھا اور وہ ہلتی تھی اور پھر سب کچھ باہر اکھیڑ پھینکا تھا۔ وہ اوندھائی ہوئی چٹانوں اور لڑھکتے ہوئے پتھروں کی ضرب کھاتی واپس پلٹی اور دھنسی ہوئی چھت پر بیٹھ کر بَین کرنے لگی، جس کی دراڑ میں سے شہید اللہ کا دھڑ باہر نکلا تھا، جیسے سفیدے کا تنا، جس کے پاس وہ منّے کو لٹا گئی تھی اور جہاں اُس کا آٹھ سالہ بیٹا اور چار سالہ بیٹی کے پتھر اعضا اب ڈھیلے پڑ گئے تھے۔ منّے کو جھپٹ کر اُس نے سینے سے لگایا تھا جس کے لکڑی سے ہونٹ بھینچے تھے اور وہ پاگلوں کی طرح انہیں چیر چیر کا ان میں چھاتی کا نپل گھسیڑنے کی کوشش کر رہی تھی۔

معمولات کا درہم برہم ہونا عذاب نہیں ہے بلکہ خلافِ معمول حالات سے بھاگ نکلنا عذاب ہے۔ عطا محمد نے اندھائی ہوئی بستی کے گرد پھیلے کھیتوں کو دیکھا جن پر پہاڑوں کی چٹانیں ایسی اُلٹ آئی تھیں جیسے ان کی کمر ٹوٹ گئی ہو اور وہ دوہرے ہو کر سہارا تلاش کر رہے ہوں، جن کے بوجھ تلے بستی کے انسانوں کی طرح پکی ہوئی فصل بھی یوں دب گئی تھی کہ کہیں کہیں سے کوئی کوئی ہرا لال بھٹا نظر آتا تھا، جیسے گھروں کی چھتوں کی دراڑوں میں سے انسانی اعضاء جھانکتے تھے لیکن آج چوتھے روز وہاں بھٹوں کے ساتھ نظر آنے والے پتے اور ٹہنے بھی انسان چَر گئے تھے اور دبی ہوئی فصل یوں مَر رہی تھی جیسے پتھروں میں چنے ہوئے انسان، اگلی صبح جب پھکی ہوئی چٹانوں پر لیر لیر ہو کر اُتری تو عطا محمد نے حسبِ معمول سب سے پہلے شہید کو دیکھا اور حلق کی خشک کھائی میں سے الحمدللہ نکلا، شہید کی سانسیں ابھی رواں تھیں، پھر اُس نے بستی بھر میں نگاہ دوڑائی کہ کون کون بچ نکلا۔ ساتھ والے کھنڈر کی صنوبر جان اب نہ رہی تھی۔ وہ اپنی ہی جہیز کی پیٹی کے ساتھ سَر لٹکا کر کھلی آنکھوں اور حلق کے ساتھ سو گئی تھی، جس کے پہلو سے اُس کے جوان بیٹے کا بازو یوں باہر لپکا تھا جیسی کچھ پکڑتے پکڑتے مٹھی بند ہو گئی ہو۔ دائیں ہاتھ والا حکم داد اپنی بیوی کی میت کو دفنانے کی حسرت لئے نیچے کھائی میں لڑھک گیا تھا جہاں اُس کی بیوی کا گند چھوڑتا ہوا وجود سیاہ پڑ گیا تھا۔

تبھی آسمان پر ایسی گھن گرج گونجی، جیسی چار روز قبل زمین کے سینے میں گونجی تھی اور فضا کراہوں سے بھر گئی تھی۔ بچے اور عورتیں اپنے ہی کندھوں پر آن گری، دیواروں کی اوٹ میں ڈھیر ہونے لگے، لیکن عطا محمد پہچان گیا تھا کہ ان کے لئے امداد گرائی جا رہی ہے ڈبے اور تھیلے گراتا ہوا

بدیسی ہیلی کاپٹر کہیں دُور نکل گیا تو سب چھپے ہوئے یلغار کرتے باہر نکلے، ادھر اُدھر بکھرے ڈبوں پر جھپٹے اور چھینتے جھپٹتے ہوئے وہ دھنسے ہوئے کھنڈروں میں چھپنے لگے، جہاں ان کے عزیز اور پیارے گند چھوڑ رہے تھے لیکن اس وقت یہ تعفن جوس بسکٹ، ڈبل روٹیوں، ٹین میں بند غذاؤں، میں جذب ہوکر اپنی ہمک بدل گیا تھا۔ سب بہت وافر تھا لیکن پیٹ اس قدر خالی تھے کہ ایک ایک پیٹ میں اگر پورا پورا کارٹون بھی ٹھونس دیا جاتا تو بھی آدھا خالی ہی رہتا۔ وہ چھینتے جھپٹتے ہوئے ناخن اور دانت بن گئے تھے۔ وہ نگلے چلے جارہے تھے بنا چبائے کہ چبائے جانے والی تاخیر اور توانائی پیٹ کی برداشت سے باہر تھی۔ چار دن تک یہ پیٹ سکڑ کر تانت بنے رہے تھے لیکن اب یکدم بڑے بڑے خالی غار ہوگئے تھے اور زہریلی گیس چھوڑنے لگے تھے، جن میں سب کچھ سا کر گل سڑ سکتا تھا۔ وہ لمحوں میں اتنا کچھ کھا گئے تھے جتنا وہ چار دنوں میں بھی نہیں کھا سکتے تھے، جب پیٹ اُبھر گئے تو پھر وہ بچا کھچا چھپانے کو بل اور دراڑیں ڈھونڈنے لگے اور تعفن مارتے مُردوں کے آس پاس بنی کھائیوں اور کھنڈروں میں وہ بچا کھچا لکانے چھپانے لگے۔ زبان جب نئے ذائقوں دماغ نئی ترکیبوں سے آشنا ہونے لگے تو چہرے بھی اک نئی شناخت اپنانے لگے کہ عطا محمد کو پہچاننے میں دِقت ہونے لگی۔ عطا محمد کو یہی پریشانی تھی کہ زبان جب بدیسی ذائقوں کی عادی ہوجاتی ہے تو دماغ بے حِس اور دل رہین خیال ہوجاتا ہے اور چہرے اجنبی ہوجاتے ہیں...... عطا محمد کا جی چاہا وہ چیخے یہ مت کھاؤ، جب تم اس ذائقے کے اسیر ہوجاؤ گے تو پھر گداگر ہوجاؤ گے۔ نئے ذائقے کی چاٹ ہی تو غلامی ہے، بنا محنت کے ترنوالے کا عادی ہوجانا ہی تو آقائیت کی اسیری ہے لیکن وہ اس وقت کچھ نہ سن رہے تھے لیکن مقابلہ ٹھہرا تھا۔ بھوک اور موت کے درمیان اور بھوک اور موت کے درمیان شاید کوئی منطق اصول زندہ رہ نہیں سکتا کیونکہ موت کی افراط زندگی کی محبت بڑھا دیتی ہے...... بنا کسی معیار اور اصول کے......" زندگی جب بنا کسی معیار اور اصول کے جیتی ہے تو تب وہ بھوک کی شکل ہُوا کرتی ہے۔

کیسے صحت مند، کیسے جوان اور خوبصورت پیارے تھے، جو تعفن چھوڑتے تھے کہ انہوں نے اپنے اپنے منہ ناک ڈھک لئے تھے، اس خوف سے کہ کہیں کھایا پیا باہر نہ اُبک جائے، جس طرح کہ اس زمین نے سب کچھ باہر اُچھال مارا تھا شاید اُس کے اندر بھی کہیں ایسا ہی تعفن پھیل گیا تھا اور اس زہرباد کو باہر پھینکنا ضروری تھا۔

عطا محمد نے خشک حلق میں اوندھائی ہوئی پیٹ کی کھائی میں سے اللہ اکبر کا نعرہ بلند کیا۔ شہید اللہ کا جواب اُسے کان لگا کر سننا پڑا، اُس نے اردگرد بکھرے ہوئے ڈبوں اور لفافوں کو گھورا، مگر گھسٹ کر انہیں اٹھانے کی ہمت اللہ اکبر کے کلمے میں لپٹ گئی تھی اور خالی ہاتھ اُوپر اٹھ گئے۔

"یا پروردگار بخشے ہوئے نوالے کی غلامی سے بچا، کہ بخشا ہوا نوالہ بدن کا فساد اور زمین کا شر ہوتا ہے۔"

وہ مَرجان تھی، جو جوس کا ڈبہ لئے زمین میں دھنسی ہوئی چھت میں دھب سے اُتری تھی اور چھت کی دراڑ میں سے جھانکتے ہوئے شہید کے منہ میں نلکی ڈالنے کی کوشش کی تھی۔ شہید اللہ کے حلق سے حُرق کی آواز نکلی اور ڈبے کا بدیسی پانی باچھوں کے کناروں سے پھسل کر انہی پتھروں پر ٹپکنے لگا تھا جن میں وہ پچھلے چار روز سے چُنا ہوا تھا۔ مرجان نے نئی نئی حاصل کی گئی بدیسی غذا کی توانائی سے بھرپور دھمکا سینے پر مارا "ہائے میں بیوہ ہوگئی۔"

عطا محمد نے وجود بھر "اِنَّ لِلّٰہِ وَاِنَّا عَلَیْہِ رَاجِعُوْنَ" پڑھا اور سجدے میں گر گیا۔

"یا اللہ تیرا شکر ہے کہ تو نے شہید کی موت کی حفاظت کی اور اُسے وہی موت دی جس کے لئے وہ وقف کیا گیا تھا۔"

شاخسانہ

احسان بن مجید

اس بار تو میں تمہاری ساتھ چلتا ہوں لیکن آئندہ مجھ سے ایسی توقع نہ رکھنا، شاید میں پہلے بھی دوبار تم سے یہ بات کہہ چکا ہوں، تم اب بچے تو نہیں ہو، زندگی کرنے کا ڈھنگ سیکھو، ماشاء اللہ جوان ہو اور بی اے پاس بھی ہو، پڑھ لکھ سکتے ہو، لیکن ایک بات مجھے آج تک سمجھ نہیں آسکی کہ تم ملازمت چھوڑ کیوں آتے ہو، تنخواہ تمہیں معقول ملتی ہے، میری وجہ سے کام تم سے زیادہ نہیں لیا جاتا، ورنہ پرائیویٹ اداروں میں تو ساری ساری رات بیٹھ کر کام کرنا پڑتا ہے، تم دو بجے ہی قلم جیب میں اڑس کر گھر کی راہ لیتے ہو اور کسی کو بتا کر بھی نہیں آتے۔ وہ تمہارے باپ کے ذاتی ادارے نہیں ہیں کہ تم من مانی کرتے پھرو۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ نوکری چھوڑنے سے پہلے تم مجھے اپنی تکلیف بھی نہیں بتاتے۔ مجھے دیکھو ایک جگہ کام کرتے پچیس برس ہو گئے، صرف افسر ہی نہیں ادارے کے باقی لوگ بھی مجھ سے خوش ہیں، عزت کرتے ہیں میری، احترام دیتے ہیں مجھے، تم کیا کرو گے! اس کا غصہ بھی بجا تھا، بیٹا تیسری بار نوکری چھوڑ کر گھر بیٹھنے کی بجائے آوارہ گردی کرنے لگا تھا چہ جائیکہ وہ کوئی دوسری نوکری تلاش کرتا، کسی سے ملتا، بات کرتا، لیکن بیٹے نے تو شاید کچھ اور ہی ٹھان رکھی تھی۔ باپ سر کھپاتا رہا اور وہ باسی اخبار میں فلموں کے اشتہار دیکھتا رہا، اس کے خیال میں باپ عادت سے مجبور تھا اور یہ اس کی معمول کی باتیں تھیں۔ قریشی انٹر پرائزز میں کام دلوایا۔ وہ سبحان اللہ، وہ شکل سے قریشی لگتے ہی نہیں تھے، دل نہیں مانا، کام چھوڑ دیا، شیخ اینڈ برادرز لمیٹڈ میں بٹھا آئے، وہاں اس وقت تک کام کیا جب تک شیخ صاحب کی صورت اور عادات مجھ سے پوشیدہ رہیں لیکن ایک دن جب ان کا چپڑاسی میرے سامنے اس لئے رو دیا کہ وہ اس سے بھی سگریٹ مانگنے نہیں چوکتے بلکہ وہ تو یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ تمہیں مجھ سے اتنی تنخواہ ملتی ہے کبھی میرے لئے بھی ایک آدھ ڈبی لے آیا کرو،

اب میں ہر ہفتے اچھے سگریٹوں کا ایک پیکٹ صاحب کے لئے لاتا ہوں۔ مجھے دکھ تو ہوا لیکن شیخ صاحب کو دیکھنے کا اشتیاق بھی بڑھا، دیکھا تو سیراب ہی ہوگیا۔ گہرے گندمی رنگ کا پستہ قد شخص، چھوٹی اور مکار آنکھیں، بس دل برا ہوگیا اور وہاں بھی گڈ بائے کہہ آیا۔

چلو! اس نے خفت آمیز نظروں سے بیٹے کو دیکھا جو یوں جھوم کے کرسی سے اٹھا جیسے رقص کرنے لگا ہو۔ اسے یہ بھی اچھا نہیں لگا لیکن جوان بیٹے سے مزید بات کرنا اس کا منہ کھلوانے کے مترادف تھا۔ باہر نکل کے رکشا پکڑا اور دونوں باپ بیٹا روانہ ہوگئے۔ رکشا لب سڑک ایک خوبصورت عمارت کے سامنے رکا جس کے باہر سائن بورڈ پر بخاری اینڈ سنز لکھا تھا۔ راہداری سے گزر کر سیڑھیاں چڑھنے کے بعد وہ پہلی منزل کے ایک دفتر کے سامنے رکے۔ باپ نے نظر اٹھا کر دفتر کے باہر لگی نام کی تختی پڑھی اور یقین کرلیا کہ اندر وہی شخص بیٹھا ہے جسے وہ ملنے آیا ہے۔

اجازت ہو تو اندر آؤں! اس نے مسکراہٹ لبوں پر بکھیرتے ہوئے سامنے کرسی پر بیٹھے شخص کی آنکھوں میں دیکھا۔

آیئے صاحب آیئے! بیٹھیں اب آپ بھی مجھ سے اجازت لے کر آئیں گے، دس سال آپ سے اجازت مانگنے والا آج اگر اس کرسی پر بیٹھا ہے تو آپ کی بدولت، مصافحہ کرنے کے بعد اس نے کرسیوں کی طرف اشارہ کیا۔ اس کی ممنونیت اور عقیدت حدوں کو چھو رہی تھی۔

بخاری صاحب، میں تو راہ دکھانے والا تھا، محنت آپ کی اپنی تھی، آپ نے دن کو دن نہیں سمجھا اور رات کو رات نہیں کہا، منزل کی جستجو ہو تو راستے مختصر ہوجاتے ہیں، کٹھنائیاں بھی حوصلے کی دیوار نہیں گرنے دیتیں، آپ کی لگن دیکھ کر مجھے رشک آتا تھا، آج آپ کو یہاں بیٹھے دیکھ کر میرا سینہ بھی خوشی سے پھول رہا ہے۔

آپ کے ساتھ نوجوان یقیناً آپ کے صاحبزادے ہیں......

جی بیٹا ہے......

کیا کر رہے ہیں آج کل! بخاری اس کے بیٹے سے مخاطب ہوا۔

بی اے کرنے کے بعد فارغ ہوں! اس نے مختصر جواب دیا۔

میں اسی سلسلے میں حاضر ہوا ہوں کہ اس کو آپ کے سپرد کردوں، کچھ سیکھ لے گا تو آئندہ اس کے کام آئے گا، آپ کی رہنمائی میں انسان بھی اچھا بنے گا اور کارکن بھی......

اچھا، یہ باتیں بعد میں کریں گے، میں رنر (Runner) کو بلاتا ہوں آپ اسے ٹھنڈا یا گرم جو چاہیں کہہ دیں......

جی سر! رزگھنٹی کی آواز پر اندر آیا۔

چائے لے آؤ......

اور سنو، ساتھ کچھ نمکین بھی لے آنا، بخاری نے رزکو سمجھایا۔

تھوڑی دیر میں چائے آ گئی اور پھر پرانی یادداشتوں کا دفتر کھل گیا۔

مجھے اچھی طرح یاد ہے ایک بار میں مسلسل تین بار فائل لے کر آپ کے دفتر میں آیا، آپ کو کام چھوڑ کر میری طرف متوجہ ہونا پڑتا تھا، آپ کو میرا یہ طریقہ کار اچھا نہیں لگا تھا، تب آپ نے مجھ سے کہا تھا، مکمل کام لاؤ اور میرے پاس دن میں ایک بار آؤ، بار بار آنے جانے سے تمہارے ساتھ میرا وقت بھی ضائع ہوتا ہے، میں نے یہ بات پلے باندھ لی تھی اور پھر شکایت کا موقع نہیں دیا تھا۔ میں آج بھی آپ کے بتائے ہوئے اصولوں پر کاربند ہوں۔

صاحب، مجھے کام میں دلچسپی نہ رکھنے والے، زیادہ چھٹیاں کرنے والے، بدتمیز اور چور لوگ سخت ناپسند ہیں، میں ایسے لوگوں کو کسی صورت برداشت نہیں کرتا۔ بخاری صاحب کی باتیں سنو، ان میں تمہارا فائدہ ہے! اس نے بیٹے کی طرف دیکھا۔

جی، میں ان شاء اللہ بخاری صاحب کے ناپسندیدہ لوگوں میں سے کبھی نہیں ہوں گا اس کے بیٹے نے پرعزم جواب دیا۔

سب کچھ طے ہو جانے کے بعد دونوں بخاری سے الوداعی مصافحہ کر کے باہر آئے تو باپ نے کنکھیوں سے بیٹے کو دیکھا، اس کا چہرہ پہلے کی نسبت زیادہ شفاف لگ رہا تھا اور قدم عظیم حوصلے کی گواہی دے رہے تھے۔ دونوں اسی سرشاری میں گھر پہنچے۔ بیٹے کو صبح دفتر جانے کی بے قراری ہو رہی تھی۔ اس لئے رات کو تھوڑی تھوڑی دیر کے بعد نیند ٹوٹ جاتی تھی۔ صبح ہوئی اور وہ دفتر روانہ ہو گیا اور ایسا ہوا کہ گھر سے دفتر اور وہاں سے سیدھا گھر۔ ایک ماہ گزر گیا، اس کے معمول میں ذرہ برابر فرق نہ آیا بلکہ کبھی دیر سے لوٹتا تو چہرے پر تھکن کے آثار ہوتے۔ باپ دیکھتا تو خاموش ہو رہتا کہ جوانی کے تھکن کی اپنی لذت ہوتی ہے لیکن ڈھلتی عمر کی تھکاوٹ اذیت ہی تو ہوتی ہے۔ کچھ عرصہ خیر سے گزر گیا تو بیٹے کی شادی کر دی اور پوتے کے جنم پر ریٹائر ہو کر گھر بیٹھ گیا۔ اسے یقین ہو چکا تھا کہ بیٹا ایک سنجیدہ آدمی بن چکا ہے اسی لئے تو بخاری صاحب کی طرف سے کوئی شکایت موصول نہیں ہوئی اور ہوا بھی ایسا ہی، وہ افسران اعلیٰ کا منظورِ نظر تھا، سروس دس سال ہو چکی تھی اور معمول سے اچھی تنخواہ لینے لگا تھا۔ باپ پوتے سے یوں کھیلتا جیسے اسی کی عمر کا ہو، اطمینان و یقین کی حدیں بہت وسیع ہو گئی تھیں۔ کبھی کبھی باپ کو بیٹے کی اتنی زیادہ محنت کھلنے لگتی، بہو کو اداس دیکھتا تو دل پر من کا پتھر لڑھک آتا

اور سوچتا اس نے کہیں غلط قدم نہ اٹھالیا ہو۔ بیٹے کے چہرے کی شادابی بھی ہولے ہولے رخصت ہورہی تھی، یہ ایک الگ پریشانی اُگ آئی تھی۔

پھر ایک رات بیٹا گھر نہ آسکا، رات بھر دفتر میں کام کرتا رہا، نصف شب کے قریب اس نے کمر سیدھی کرنے کے لئے کرسی سے ٹیک لگائی تو چپڑاسی نے تھرماس سے چائے کی پیالی بھر کر اس کے سامنے رکھ دی اور باتیں بھی کرنے لگا، کام کے دوران اسے بات کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ باتوں کا رخ گھر اور بازار سے ہوتا ہوا دفتر کی طرف مڑ گیا اور پھر چپڑاسی نے یوں ادھر ادھر دیکھتے ہوئے اس کے کان میں کوئی بات کہی جیسے دفتر لوگوں سے بھرا پڑا ہو اور یہ بات کسی نے سن لی تو اس کی شامت آجائے گی۔ اسے لگا جیسے دل میں ایک دراڑ پڑ گئی ہو۔

تمہیں کس نے بتایا! اس نے چائے کی آخری سرکی بھر کے پیالی پرے دھکیل دی۔

اجی سب جانتے ہیں، میں سمجھا آپ بھی جانتے ہوں گے! چپڑاسی نے حیرت کا اظہار کیا۔

اچھا اب تم اپنی جگہ جا بیٹھو، اس نے چپڑاسی سے کہا اور خود سامنے بکھرے کاغذات پر جھک گیا لیکن اسے یوں لگا جیسے اب یہ کام اس سے نہیں ہو سکے گا۔ طبیعت پر اکتاہٹ سی چھا گئی، ایک گھنٹے کا باقی کام اسے سال بھر کا نظر آنے لگا۔ کام جیسے تیسے ختم ہوا باہر پو پھٹ رہی تھی، اس نے کاغذات فائل میں رکھے، چپڑاسی کو دفتر کا دروازہ بند کرنے کو کہا اور گھر آگیا۔

اب کیا ہوگا! یہ سوچتے ہی اسے لگا جیسے کسی کنوئیں کے دہانے پر کھڑا ہو لیکن اس کی یہ کیفیت چند ثانیے رہی، اس نے سوچا بخاری صاحب کے اصول سننے کے بعد وہ اپنے ایک اصول کا اظہار کر دیتا تو آج یہ دھچکا نہ لگتا اس کے بعد وہ مسلسل تین چار روز دفتر نہیں گیا تو باپ نے ایک دن پوچھ لیا۔

دفتر سے چھٹیاں لے رکھی ہیں......

نہیں جی......

تو پھر......

آپ مجھے ایک بات بتائیں گے......؟؟

پوچھو......

آج سے دس سال پہلے آپ مجھے جس فرم میں نوکری دلوا کر آئے تھے اس کے مالک اصلی بخاری ہیں یا......؟

بھرکس کہانیوں کا اندوختہ آدمی

محمد حمید شاہد

اِدھر، یہاں میں ایک ایسے ریٹائرڈ شخص کے بارے میں گمان باندھنا چاہوں جسے اپنے بیوی بچوں سے محبت ہے اور جسے وہ بھی چاہتے ہیں مگر وہ ان سے اِس خیال سے الگ رہتا ہے کہ یوں زیادہ سہولت سے رہا جاسکتا ہے اور خوش بھی، تو یقین جانیے مجھ سے ایسا گمان باندھنا ممکن نہیں رہتا۔ جس ماحول میں میں پلا بڑھا ہوں اور جس ماحول میں میری نفسیات مرتب ہوئی ہیں ان میں بس ایسے گھر کا ہی تصور موجود ہے جو محبت بھری آوازوں اور چہکار سے لبالب بھرا رہتا ہے۔ جس میں خوب کھینچا تانی اور تو تکار ممکن ہے۔ جس میں دوسروں پر اپنا اپنا حق جتلایا جاتا ہے، حق دیا جاتا ہے اور لیا جاتا ہے۔ میرے گمان میں ایک کامیاب ریٹائرڈ آدمی وہی ہے جو بعد میں ایک بادشاہ کی طرح گھر کا سربراہ رہے، چاہے علامتی طور پر سہی۔ اور جو ایک ہی شہر میں رہتے ہوئے بھی بیوی سے اور بچوں سے الگ ہو رہتا ہے، اس خیال سے کہ یوں خوش رہا جاسکتا ہے، تو اسے میری نفسیات کی کجی کہیے کہ میں ایسے بوڑھے شخص کو خبطی سمجھنے لگتا ہوں، سترا بہترا، یا اس کے بیوی بچوں میں نافرمانی اور ناخلفی کے آثار تلاش کر کے انہیں دوزخ کا ایندھن باندھنے والا گردانے لگتا ہوں۔

مگر یوں ہے کہ چالیس، بیالیس سال پہلے، ادھر سات سمندر پار جانے والا ایک شخص ایسا بھی ہے، جس نے اسی چلن کو وتیرہ کر لیا ہے اور میری نفسیات کو تہ و بالا کر کے مجھے یقین بھی دلا دیا ہے کہ یوں خوش رہا جاسکتا ہے۔

جی، میں کسی اور شخص کی بات نہیں کر رہا اس کی بات کر رہا ہوں جو کہیں اب آ کر مجھ پر رفتہ رفتہ کھل رہا ہے، یوں جیسے آپ ایک ایسی خوب صورت مجلد کتاب کو دیکھتے ہیں جس کے سارے ہی اوراق

سادہ رہ گئے ہیں یا اس میں کہیں کوئی تحریر ہے بھی تو اتنی بے ضرر کہ آپ اسے پڑھتے ہیں تو آپ کے اندر اتھل پتھل نہیں ہوتی۔ دل جہاں ہوتا ہے عین وہیں رہتا ہے۔ نگاہیں سطروں کے عقب میں جھانکنے کو بے قابو نہیں ہوتیں کہ جو کچھ ہے سامنے دھرا ہے' اس منظر کی طرح جسے آپ روز دیکھتے ہیں۔

یہ سچ ہے کہ کل رات تک میں اسے یوں ہی بے ضرر اور سیدھا سادا آدمی دیکھتا اور سمجھتا رہا ہوں۔ کچھ سال پہلے اس نے جب مجھے یہ بتایا تھا کہ وہ ادھر باہر اکیلا رہتا ہے اور خوش رہتا ہے۔ نہ صرف مطمئن ہے' اس کی بیوی اور بچے بھی یوں رہنے پر خوش ہیں تو یوں ہے کہ پہلے پہل میں بوکھلا ہی گیا تھا مگر جب وہ اپنی بات کہہ کر اٹھا اور میں نے پلٹ کر صوفے کے اس خالی حصے کو دیکھا جہاں کچھ دیر پہلے وہ بیٹھا ہوا تھا تو مجھے وہاں سے ایک مستغنی اور مطمئن شخص کی مہکار اٹھتی ہوئی محسوس ہوئی تھی۔ وہ اس عرصے میں لکھنے لگا تھا۔ جاتے جاتے مجھے اپنی دو نئی کتابیں تھما تا گیا۔ ایک میں بقول اس کے کہانیاں تھیں اور دوسری میں ہائیڈ پارک کی یہ دنیا بسی ہوئی تھی۔

پہلے میں نے اس کی یادداشتوں کی کتاب پڑھی اور پھر دوسری کتاب کی چند ابتدائی کہانیاں۔ مجھے دونوں کا ذائقہ ایک سا لگا۔ یادداشتوں کو کہانی کی طرح بنایا گیا تھا جب کہ کہانیوں کے متھے یادداشتیں جھلک رہی تھیں۔ میں نے ان تحریروں سے اسے سمجھنا چاہا تو وہ ویسے کا ویسا ہی رہا' جیسا کہ وہ پہلے تھا۔ ائیر پورٹ کے قریب' اپنی بیوی سے الگ اور اپنے بیٹے اور بیٹی سے دور' چھوٹے سے گھر میں اکیلا' مگر خوش رہنے والا۔ اپنی کتابوں کے ساتھ' بلکہ ان کے نشے اور ترنگ میں یا پھر چیزوں پر' دیواروں اور دروازوں پر یہاں وہاں سے گرد کے ذرے ڈھونڈ ڈھونڈ کر انہیں جھاڑنے اور اس مصروفیت سے اوب کر کچن میں گھس جانے والا اور وہاں پہروں گزار دینے والا۔

پہلی کتاب میں دوسری کتاب کا متن ملانے کے بعد میں جان گیا ہوں کہ یہ شخص ہیز مڈل سیکس سے ہائیڈ پارک کی طرف تواتر سے نکلتا رہتا ہے۔ وہ لگ بھگ ڈیڑھ گھنٹے کا سفر' کچھ بس میں اور کچھ ٹیوب میں' کرتا ہے۔ اور یہ سفر محض اس لیے کرتا ہے کہ اسے وہاں سرپن ٹائن جھیل تک جانا ہے' اپنی مخصوص جگہ ڈیک چیئر پر اپنے طریقے سے بیٹھنا ہے۔ ادھر ادھر چائے کے تھرمس اور کھانے پینے کی اشیا کو سلیقے سے رکھ کر اپنے بیگ سے رائٹنگ پیڈ' قلم اور کیمرے کو نکال کر یوں بیٹھ جاتا ہے جیسے مچھلیوں کا کوئی شکاری پانی میں کانٹا ڈال کر بیٹھ جاتا ہے۔

یہ جو میں نے کانٹا لگا کر بیٹھنے کی بات کی ہے تو یوں ہے کہ اسے وہاں اجنبی اور سیاح لوگوں سے باتیں کرنا اچھا لگتا ہے بلکہ مجھے صاف صاف کہنا چاہیے کہ فی الاصل اسے بات نوجوان سیاح لڑکیوں ہی سے کرنا ہوتی ہے۔ افریقی لڑکیاں ہوں یا فلپائنی' ایرانی ہوں یا چینی' سویڈش' پولش' عراقی'

ابالین یا کویتی لڑکیاں، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ وہ سب سے ملتا ہے۔ کوئی دبلی پتلی اور اونچے قد والی ہوتی ہے تو کوئی بھرے ہوئے جسم اور چمکتی تنی ہوئی جلد والی، کسی کو انگریزی نہیں آتی، کسی کو ملازمت نہیں مل رہی، کسی کو اس کا چاہنے والا چھوڑ گیا ہے...... وہ سب سے ملتا ہے۔ لگ بھگ ہر بار یوں ہوتا ہے کہ اسے ہی بات کو آغاز دینا ہوتا ہے۔

اس معاملے میں عمر بھر کا تجربہ اس کے پاس ہے۔ یہ گر بھی وہ سیکھ چکا ہے کہ اسے کسی کی توجہ کیسے حاصل کرنی ہے۔ ایک بار بات شروع ہو جاتی ہے تو وہ چاہتا ہے کہ اس ملاقات میں سے ایک اور ملاقات کو نکالا جائے۔ اس کا حیلہ اس نے پہلے سے کر رکھا ہوتا ہے۔ اس کے پاس ایک کیمرہ ہوتا ہے، بقول اس کے ڈسپوزایبل کیمرہ۔ تا کہ کوئی تصویر بنانے پر برہم ہو جائے اور کیمرہ چھین لے تو بھی نقصان پی جانے کی حد میں رہے۔ جب اتنے جتن سے بات ہوتی ہے تو وہ ہمت کر کے ان کی تصویریں بھی لے لیتا ہے۔ جو اسے پتہ لکھوا دیتی ہیں انہیں ان کی تصویریں پوسٹ کر دی جاتی ہیں اور جس سے یہ ایک بار پھر ملنا چاہتا ہے، اسے ٹیلی فون کر کے بتاتا ہے وہ اس کی تصویریں لے کر فلاں دن اور فلاں وقت ہائیڈ پارک پہنچے گا۔ آؤ، ملو اور لے جاؤ۔ یہ لڑکیاں، یہ جوان لڑکیاں، یہ یہودی، عیسائی، لادین لڑکیاں سب تھوڑا تھوڑا کر کے اس کا وقت بانٹ لیتی ہیں۔ ان میں سے ایک : ایکی ہے، جس نے لگتا ہے اس کا دل ہی اچک لیا ہے۔

اگر میں اس کی تحریروں کو اس کے کیمرے سے لی گئی تصویروں سے جوڑنے میں کوئی غلطی نہیں کر رہا تو دل مٹھی میں لینے والی ہائیڈ پارک میں اسے ملنے والی یہ وہی چینی شہزادی تھی جس کی تصویر دکھاتے ہوئے اس کے گالوں میں تھرتھری سی دوڑ گئی تھی۔ اس نے اس تصویر کو اپنی کتاب کے فلیپ کی زینت بھی بنا دیا ہے۔

جب تک تصویر میرے ہاتھ میں رہی وہ ایک الگ سی کیفیت میں رہا۔ ایک لطف کے احساس کے ساتھ وہ مجھے اطلاع دے رہا تھا کہ اسے ڈھنگ سے انگریزی نہیں آتی تھی۔ یہ کوئی اچھی خبر نہیں تھی اور نہ ہی اس خبر میں اس لطف کو تلاش کر پایا تھا جس کے مطابق ناقص انگریزی کی وجہ سے اسے وہاں نوکری نہیں مل رہی تھی۔ جس لڑکی کا قصہ سنایا جا رہا تھا وہ دل برداشتہ تھی مگر کہانی سنانے والا اس کے دکھ سے کہیں زیادہ ایک لڑکی کی تصویر سے اٹھتی اس عجب سی مہک سے جڑا ہوا تھا جس کا بظاہر کوئی وجود نہ تھا مگر وہ وہاں اب سارے میں پھیل رہی تھی۔ کچھ اس طرح جیسے وہاں اس لڑکی کی تصویر نہ تھی اس کا زندہ وجود تھا مہکتا ہوا۔

مجھے اس لڑکی سے ایک دلچسپی سی ہو چلی تھی۔ اس کے چلے جانے کے بعد میں نے اس کی

کتاب میں اس لڑکی کا ذکر تلاش کر لیا۔ اور اس کا ایسا جملہ بھی جس کے مطابق وہ دنیا کی حسین ترین
لڑکی تھی۔ میں نے کتاب کے فلیپ والی تصویر کو ایک بار پھر دیکھا' پھینی ناک' قدرے چوڑی پیشانی'
ابھرے ہوئے گال' جو آنکھوں تک اچھل کر انہیں دبا رہے تھے۔ یقیناً اس لڑکی کا رنگ گورا تھا مگر کیا
اسے حسین لڑکی کہا جا سکتا تھا' میں بہت دیر تصویر دیکھتا رہا حتی کہ مخمصے میں پڑ گیا۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ اس کی کہانیاں اور یادداشتیں ایک دوسرے میں مل جاتی ہیں اور دونوں
اسے ایک بے ضرر انسان کی صورت دیتی ہیں سوائے اس مقام کے جہاں وہ پھینی ناک اور اچھلتے
گالوں والی دنیا کی حسین ترین لڑکی بن جاتی ہے۔ میں نے اس کی چند ابتدائی کہانیوں کو پڑھ کر کتاب
ایک طرف رکھ دی تھی ۔ پھر ایک روز یوں ہوا کہ میری بیوی کہانیوں کی یہ کتاب اٹھائے اٹھائے
میرے پاس آئی اور ایک شوخ سی ہنسی کے فوارے کو بہ مشکل ہونٹوں پر روکتے ہوئے کتاب کے دو
تہائی اوراق دائیں ہاتھ پر الٹاتے ہوئے اس نے کہا ض کیا آپ نے یہ کہانی پڑھی ہے۔ میں نے
کتاب کی طرف دیکھے بغیر اس سے پوچھا کون سی کہانی ۔ ارے بابا یہ' اس نے کتاب میری آنکھوں
کے سامنے اچھال کر سامنے رکھ دی۔ میرے سامنے اس کا افسانہ ''سہاگ رات'' پڑا ہوا تھا۔ اس
افسانے تک پہنچنے سے پہلے ہی میں نے ادب کر کتاب بند کر دی تھی کہ میں نے اس کی جتنی بھی
کہانیاں پڑھیں' لگ بھگ ہر کہانی میں وہ واقعات کو ایک شریف آدمی کی طرح ایک عام سی ترتیب
میں بیان کرتا نظر آیا۔ میں نے اس کہانی پر پہنچنے سے پہلے ہی اسے انتہائی بے ضرر آدمی قرار دے
ڈالا تھا جو واقعات تو لکھ سکتا تھا اور شریفانہ کہانیاں بھی مگر وہ انہیں تخلیق پارے نہیں بنا سکتا تھا۔ شریفانہ
کہانیوں میں ایک خرابی یہ ہوتی ہے کہ وہ پڑھتے ہی کھل جاتی ہیں اس قبیل کی ایک سی کہانیوں کو
پڑھتے چلے جانا بتاشوں کے بعد کھانڈ کھانے کے مترادف تھا۔ اب جو میری بیوی کے پیٹ سے ہنسی کا
فوارا چھوٹا تو میں اس کہانی کو پڑھنے کی طرف مائل ہو گیا۔

کہانی کے آغاز ہی میں بتا دیا گیا کہ یہ ایک ایسے خان کی کہانی ہے جو اب اس دنیا میں نہیں
ہے۔ جو بہت شریف تھا اتنا کہ اس کے مرنے کے بعد بھی اسے اچھے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔
اسے میری محسوسات کا شاخسانہ سمجھئے یا پھر کہانی کے اسلوب کا معاملہ کہ میں کہانی کے خان کو کہانی کے
مصنف کے وجود کا حصہ سمجھنے لگا تھا۔ اس افسانے میں خان کی جوانی کا قصہ ایک راوی کی زبانی بیان
کیا گیا تھا۔ کہانی کے آغاز میں بتایا گیا ہے کہ راوی نے خان کو طیش اور ترنگ میں لا کر یہ قصہ کہہ
ڈالنے پر مجبور کر دیا تھا تاہم خان نے اپنی کہانی سنانے سے پہلے یہ وضاحت بھی کر دی ہے کہ لوگ
اگرچہ یہ سمجھتے رہے ہیں کہ وہ اپنی مردانہ کمزوری کی وجہ سے شادی نہیں کر رہا مگر حقیقت میں ایسا نہیں

تھا لوگ غلط قیاس لگاتے تھے۔ اس کے بعد کہانی طوائف کے کوٹھے تک پہنچنے میں دو دن لگاتی ہے پھر وہاں پہنچ کر رکتی نہیں کہ اسے خان جی کو مرد ثابت کرنے کے لیے بقول افسانہ نگار' وہ کام بھی کرنا پڑتا ہے۔ کہانی میں کئی ایسے موڑ آئے جن کو اختصار کے پردے میں چھپایا جا سکتا تھا مگر لکھنے والا سب کچھ کھول کھول کر بیان کرتا چلا گیا ہے۔ اب مجھے اپنی بیوی کے ہنسے چلے جانے کی وجہ سمجھ آ گئی ہے۔

جب یہ کہانی لکھنے والا مجھے ملنے آیا تھا تو وہ بھی میرے ساتھ بیٹھ کر اس سے اس کی زندگی کے دلچسپ قصے سنتی رہی تھی۔ اسی نشست میں اس نے یہ بھی بتایا تھا کہ اس کی پہلی شادی یہاں اپنے وطن میں ہوئی تھی اور جب دلہن کو لے کر بارات واپس آ رہی تھی تو اسے برقعے میں سر سے ٹخنوں تک لپٹی دلہن کی سرخ جوتیوں سے جھلکتے گورے گورے پاؤں دیکھ کر یہ فکر کھائے جا رہی تھی کہ باقی لوگ بھی اس کے پاؤں دیکھ رہے ہوں گے۔ میری بیوی نے یہ سنا تو ہنس کر کہا تھا ہماری مائیں بھی کچھ اسی طرح دلہن بنی تھیں۔ میری بیوی کی بات سن کر وہ ہنس پڑا اور کہا اب میری دوسری بیوی جاب کرتی ہے۔ میری بیٹی بھی خود کفیل ہے پہلے پہل وہ رات دیر سے آیا کرتی تھی تو میں پریشان ہو جایا کرتا تھا مگر اب ایسا نہیں ہوتا۔ ان کی اپنی زندگی ہے اور میری اپنی۔ لگتا ہے میری بیوی بھی میری طرح اسے بے ضرر آدمی سمجھتی رہی تھی۔ تبدیل ہوتی دنیا کے ساتھ بدل جانے والا۔ بدل جانے والے اپنوں کے لیے اپنی محبت اور اپنے جذبے سرنڈر کرنے والا۔

تو یوں ہے کہ اس کوٹھے والی کہانی کے بعد ہم دونوں کے لیے وہ آدمی بے ضرر تھا' بے ضرر اور ٹھس نہ رہا تھا۔ میری محسوسات کا قصہ یہ ہے کہ اس میں موجود تبدیل ہو چکے آدمی کے ساتھ ہی اس کی کہانیوں اور یادداشتوں نے بھی اپنی جون بدل لی ہے۔ اب ہائیڈ پارک کی لڑکیاں صرف وقت گزاری کا حیلہ نہیں ہیں۔ اس نے ایک کہانی جس کا عنوان رانی رکھا وہ مجھے بتا رہی ہے کہ میاں بیوی کی محبت کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ وہ ایک دوسرے کو محسوس کریں اور پاس پاس رہیں۔ ایک اور کہانی میں بیٹی کو ایسی زنجیر بنی رہنے کا مشورہ دیا گیا ہے جو ماں باپ کو جوڑنے کا کام سرانجام دیتی رہے۔ کچھ کہانیاں چھوڑ کر ایک ایسی کہانی آتی ہے جس میں منہ پھٹ اور تلخ لڑکیوں کو سمجھایا گیا ہے کہ کوئی بزرگ اپنی تنہائی بانٹنے کے لیے ان کے پاس آئے تو انہیں اپنی تلخیوں کو ایک طرف رکھ دینا چاہیے۔ خاندانی ڈھانچے' نامی کہانی میں اس خاندانی نظام کا نقشہ کھنچا گیا ہے جس میں ایک دوسرے کو خوش رکھنے کے لیے قربانیاں دیے چلے جانے کی روایت ملتی ہے۔ لیجیے میری بیوی نے مجھے ایک ایسی کہانی پڑھا دی ہے کہ اپنے بیوی بچوں کی خوشی کے لیے ان سے الگ رہنے والا آدمی کہیں پیچھے رہ گیا ہے اور ایک ایسا شخص میرے سامنے آ کھڑا ہوا ہے جو زندگی اور اپنوں سے مل بیٹھنے کی تاہنگ سے لبالب بھرا

ہوا ہے۔ بالکل ویسا ہی جیسا کہ میری اپنی حسی تربیت نے بالعموم رشتوں میں بہت اندر تک جڑے ہوئے تہذیبی آدمی کا ہیولا بنا رکھا ہے۔ تو پھر وہ بااعتماد اور آزاد آدمی کہاں ہے جو ادھر ہائیڈ پارک میں تھا۔ رنگ رنگ کی جواں سال لڑکیوں سے چہلیں کرنے والا اور ان کے بدنوں کی خوشبو سے اپنی سانسوں میں مہکار بھرنے والا۔ اس پر تو وہ آدمی حاوی ہو گیا ہے جس کی برقعے میں لپٹی دلہن کی جوتیوں سے جھلکتی جلد اسے بے چین کرتی تھی۔ قدم قدم پر رشتے تلاش کرنے والا قدیم اور متروک آدمی۔ لگتا ہی نہیں ہے کہ یہ آدمی ایک مدت سے وہاں تھا۔ چوں کہ یہ کوئی کہانی نہیں ہے لہٰذا اس میں قباحت نہیں ہے کہ آخر میں ایک سوال رکھ دیا جائے اور وہ سوال یہ ہے کہ اگر آج کا آدمی مکمل طور پر ان رشتوں سے اندر سے بھی کٹ گیا جنہیں وہ باہر تلاش کرتا پھر رہا ہے تو پھر کہانی کا چلن کیسا ہو جائے گا؟

جب طباعتی ترسیل، زبانی ترسیل پر حاوی ہوگئی تو کان کے بجائے آنکھ کو اوّلیت حاصل ہوگئی۔ (یاد رہے کہ میک لوہان نے میڈیا کو انسان کی وسعت کہا ہے) جس کے باعث انسان کی ذات اور سماج میں انتشار کا عمل شروع ہوگیا۔ تحریری طبع شدہ لفظ، بولے ہوئے لفظ اور فلم کے امیج سے کم ترسیلی ہوتا ہے۔ پرنٹ میڈیم اپنے عمل اور مزاج میں اقلیتی اور اشرافاتی ہے جس کے باعث فکر اور عمل میں بے گانگی پیدا ہوگئی۔ الیکٹرانک میڈیا کی آمد سے انسان پھر سے آدی واسیوں کی اجتماعی زندگی کی جانب واپس لوٹ رہا ہے اور دنیا ایک گلوبل ولیج میں تبدیل ہو رہی ہے........... اس نئے **Audio Visual** تہذیب سے یہ خدشہ پیدا ہونے لگا ہے کہ اب تک ادب کو جو مخصوص مقام حاصل تھا وہ اب نہیں رہے گا شاید یہ صحیح نہیں ہے کیونکہ الیکٹرانک ابلاغ کے پیچھے بھی تخلیق و تحریر کارفرما ہے۔

(دیویندر اسر)

غزل

نذیر قیصر

(۱)

ٹوٹے ہوئے تارے دھرتی پر گرتے ہیں
میرے آنسو میرے اندر گرتے ہیں

کبھی کبھی ایسا بھی دعا میں ہوتا ہے
ہاتھوں کے پیالے میں سمندر گرتے ہیں

کٹی ہوئی شاخیں گلدان میں گرتی ہیں
پھول مگر گلدان سے باہر گرتے ہیں

دو جسموں میں وصل کی خوشبو جلتی ہے
خوشبو کے سائے بستر پر گرتے ہیں

اُس کے گلے میں ہار ہے رات کی رانی کا
جس کے پھول مری چھاتی پر گرتے ہیں

کہر کی لہر میں کونجیں اُڑتی جاتی ہیں
بہتی ندی میں کونجوں کے پر گرتے ہیں

اتنی خاموشی ہے میرے چاروں طرف
بولتا یوں تو لفظ زمیں پر گرتے ہیں

شکلیں بنتی اور بگڑتی جاتی ہیں
ٹھہرے ہوئے پانی میں کنکر گرتے ہیں

(۲)

خاموشی کی گرہیں کھولو
جاگ رہے ہو تو کچھ بولو

سب رنگوں کے پھول کھلے ہیں
ہار میں سارے پھول پرولو

وہ آنسو بھی پڑھ سکتا ہے
بول نہیں سکتا تو رولو

آج خدا بھی جاگ رہا ہے
آہستہ آہستہ بولو

آج کی رات ہے جاگنے والی
جاگ نہیں سکتے تو سولو

یہ جو دیئے بجھے جاتے ہیں
کسی دیئے کے پیچھے ہولو

لفظ بہت نازک ہوتے ہیں
جو سن سکتے ہو وہ بولو

قیصر مٹی کے پیالے میں
آسمان کا دریا گھولو

(۳)

گونگی بہری خاموشی
بھید سے گہری خاموشی

گیہوں کے ڈھیر سا اُس کا بدن
دھوپ سنہری خاموشی

پنکھ بکھیرتا لمبا دن
لمبی دوپہری خاموشی

پیاس کنارا ڈھلتا دن
بہتی نہری خاموشی

کٹی پھٹی پوشاک سی شام
آدھی اکہری خاموشی

لہو میں گھلتا اک چہرہ
رات کی زہری خاموشی صورت ہے یا حجاب کوئی
آئینے کو صاف کررہا ہوں

نرم ہوا میں دیئے کے لو
لو پر ٹھہری خاموشی کرنوں کو بچھونا کرلیا ہے
سائے کو لحاف کررہا ہوں

خواب سی گہری دو آنکھیں
نیند سی گہری خاموشی موم بتی پگھلتی جارہی ہے
میں خواب کو ہاف کررہا ہوں

(۴)

دنیا کو خلاف کررہا ہوں اب تو بھی مجھے معاف کردے
میں اپنا طواف کررہا ہوں میں خود کو معاف کررہا ہوں

اک حرف چھپا رہا ہوں دل میں
شعلے کو غلاف کررہا ہوں

جلیل عالی

(۱)

لگے ہے کم جو دیوں کی قطار اپنی طرف
تو میرے صحن کے جگنو اُتار اپنی طرف

تجھے خبر ہی نہیں ہے کہاں کہاں ہم نے
لئے ہیں تیرے حریفوں کے وار اپنی طرف

تو کیا کہیں کہ بنائے ہیں ہمنوا کتنے
نکل سکا نہ خود اپنا شمار اپنی طرف

عدو کی سمت سے دو چار تیر کیا آئے
کہ ایک بھی نہ رہا جاں نثار اپنی طرف

خود اپنے ساتھ رعائت ہو کیوں کہ جب ہم نے
رکھا نہیں ہے کسی کا ادھار اپنی طرف

سکوں اُسے بھی میسّر کہاں اُدھر عالؔی
فقط ہمی تو نہیں بیقرار اپنی طرف

(۲)

یہی ریزہ بیانی
کہے ساری کہانی

زمانے جس کی رَو میں
وہ لَو اک لا زمانی

مکاں کی قید میں بھی
سفر اک لا مکانی

فلک اپنا زمینی
زمیں ہے آسمانی

اُٹھی دل کی حدوں سے
یہ موج بے کرانی

سب اپنی انتہا پر
کوئی رہ درمیانی

کہیں پر بھول آئے
جو شے تھی ساتھ لانی

ہمیں عالؔی خبر کیا
جو اُس نے دل میں ٹھانی

مقصودِ وفا

(۱)

تجھ سے اب درد کا رشتہ بھی نہیں چاہئے ہے
جا مجھے تیری تمنا بھی نہیں چاہئے ہے

دیکھ کچھ بھی نہ سکوں میں کسی سائے کے سوا
روشنی اتنی زیادہ بھی نہیں چاہئے ہے

اِک نظر تشنۂ نظارہ ہی رکھ لینی ہے
اِک تماشے میں تماشا بھی نہیں چاہئے ہے

خیر و شر دونوں مجھے زخم دیئے جاتے ہیں
یہ برا کیا، مجھے اچھا بھی نہیں چاہئے ہے

اب ذرا چاہئے تنہائی میں یکسوئی مجھے
اب کوئی چاہنے والا بھی نہیں چاہئے ہے

میں نے ہلکان کیا جس کی طلب میں خود کو
سچ تو یہ ہے کہ وہ دنیا بھی نہیں چاہئے ہے

روک مت مجھ کو فرستادۂ طغیانی ہوں
اُس سفر میں ہوں کہ رستہ بھی نہیں چاہئے ہے

جینا مشکل تو بہت ہے تری اِس دنیا میں
لیکن اِس خواب کو مرنا بھی نہیں چاہئے ہے

سہہ لیا تلخیٔ امروز کو اتنا کہ وفا
اب کوئی وعدۂ فردا بھی نہیں چاہئے ہے

(۲)

لطفِ آزار غم بھی کوئی نہیں
کیا ستم ہے ستم بھی کوئی نہیں

کچھ تو بیزار ہو چکا ہوں میں
کچھ محبت میں دم بھی کوئی نہیں

ہاں! تمہیں یاد تو رکھوں گا میں
لیکن اب کے قسم بھی کوئی نہیں

یہ جو غم ہے تری محبت میں
اِس لئے ہے کہ غم بھی کوئی نہیں

پہلے یہ راستے مہکتے تھے
اب نشانِ قدم بھی کوئی نہیں

آسماں سے خدا بھی غائب ہے
اور سوئے عدم بھی کوئی نہیں

بچ گیا ہوں کسی عذاب سے میں
یہ جو مجھ پہ کرم بھی کوئی نہیں

اتنے کنگال ہو چکے ہیں ہم
اب ہمارا بھرم بھی کوئی نہیں

شاہین عباس

(۱)

ہو مجھ پہ بھی آسان وہی خواب، پرانا
انسان ، بس انسان ، وہی خواب، پرانا

سوئے ہوئے لوگوں کا یہ لٹتا ہوا سامان
لٹتا ہوا سامان وہی خواب، پرانا

اِس پار خلل مجھ سے ہے، اُس پار بھی مجھ سے
اور بیچ، بیابان، وہی خواب، پرانا

پیچاکی پوشاک ، کہ بس ، قرنوں بھری خاک
اور چاکِ گریبان، وہی خواب، پرانا

گُم چہروں کا الہام ، یہی بوڑھی سی اک شام
بند آنکھوں کا اعلان ، وہی خواب، پرانا

ہر بار کے غمگیں نظراں ، غار کے ہم خواب
ہر خواب کے دوران وہی خواب، پرانا

خوابوں سے پرانے نہیں لگتے ہیں تو پھر کیا
ہم ہیں تو مری جان وہی خواب پرانا

وہ پردہ و پیمان ، مری نیند کا نقصان
وہ نیند کا نقصان ، وہی خواب، پرانا

تجھ لمس کا احسان، مرا خوابِ پریشان
اور خوابِ پریشان وہی خواب، پرانا

کشتی وہی گُم وقتی سی، کم وقتی سی شاید
کشتی میں یہ طوفان وہی خواب، پرانا

رہ جانے کی تجویز ، پرانی کوئی تجویز
گھر جانے کا امکان وہی خواب ، پرانا

(۲)

پہلے تو مٹی کا اور پانی کا اندازہ ہوا
پھر کہیں اپنی پریشانی کا اندازہ ہوا

اے محبت تیرے دُکھ سے دوستی آساں نہ تھی
تجھ سا ہو کر تیری ویرانی کا اندازہ ہوا

عمر بھر ہم نے فنا کے تجربے خود پر کئے
عمر بھر میں عالمِ فانی کا اندازہ ہوا

اک زمانے تک بدن دِن خواب دِن آداب تھے
پھر اچانک اپنی عریانی کا اندازہ ہوا

تیرے ہاتھوں جل اُٹھے ہم، تیرے ہاتھوں جل بجھے
ہوتے ہوتے آگ اور پانی کا اندازہ ہوا

لوگ میری بند آنکھوں میں سے گزرے جب [illegible]
اپنی اپنی خواب سامانی کا اندازہ ہوا

ایک گھیرا وقت کا ہے دوسرا نا وقت کا
خود گر ! کچھ اپنی نگرانی کا اندازہ ہوا؟

صورتیں بگڑیں تو اپنی حالتوں میں آئے ہم
آئینہ ٹوٹا تو حیرانی کا اندازہ ہوا

رات اک دہلیز ایسی آ گئی تھی خواب میں
رات کچھ کچھ اپنی پیشانی کا اندازہ ہوا

خاک کی اِس حالتِ گُم پر نظر ڈالی کبھی؟
اے زمیں، کیا اپنی ارزانی کا اندازہ ہوا؟

(۳)

دل اصلِ زماں سے کٹ نہ جائے
آنکھوں سے یہ ہاتھ ہٹ نہ جائے

کم ہو گیا ہے اداس ہونا
یہ کام کہیں نمٹ نہ جائے

رکھتے ہی قدم اٹھا لیا ہے
ڈرتا ہوں، زمین بٹ نہ جائے

اس گھر کے مکیں نکالیے مت
اس شہر کی عمر گھٹ نہ جائے

اے وعدۂ شام راہ دینا!
آتا ہوا دن پلٹ نہ جائے

آندھی کے قریب ہو رہا ہوں
دوری میں یہ ڈھول چھٹ نہ جائے

یہ وقت کا آخری ورق ہے
اور یہ بھی کہیں اُلٹ نہ جائے

نجیبہ عارف

(۱)

زندگی ، عشق و جوانی ، رائیگانی
آخری شے ہے گنوانی ، رائیگانی

راستہ ، منزل ، مسافت ، رخت ، راہی
ریگِ دریا ہو کہ پانی ، رائیگانی

شام کے پیروں سے لپٹی ہے تھکن سی
رُخ پہ لکھی ہے کہانی ، رائیگانی

جرعہ جرعہ کرکے جیون پی لیا ہے
پیاس کی اب کیا سنانی ، رائیگانی!

خواب کے دھندلے کناروں کی شبیہیں
پھر یہ پلکوں کی گرانی ، رائیگانی

(۲)

بکھر گیا ہے ہر اک سو غبارِ ہجر و وصال
بسا ہو سانس میں جیسے دیارِ ہجر و صال

وہ اک یقین کہ جس میں نہ ہجر ہے نہ وصال
وہ اک گمان کہ جس پر نثار ہجر و وصال

قلم میں تاب ہے کس کے جو کھینچ پائے یہاں
گریز پا سے دقیقوں کا بارِ ہجر و وصال

ادائے حسنِ زمانہ، شمارِ شام و سحر
فریبِ خوابِ تمنا ، بہارِ ہجر و وصال

اسی خیال سے ٹھہرا ہوا ہے وقت کہیں
کہ ٹوٹ جائے نہ سحرِ وقارِ ہجر و وصال

نگاہِ عشق! ریاضت ابھی کچھ اور سہی
کھلے گا دیر سے سرِّ مدارِ ہجر و وصال

ذوالفقار عادل

(۱)

صحراؤں کے دوست تھے ہم ، خود آرائی سے ختم ہوئے
اُوپر اُوپر خاک اڑائی ، گہرائی سے ختم ہوئے

ویرانہ بھی ہم تھے ، خاموشی بھی ہم تھے، دل بھی ہم
یکسوئی سے عشق کیا اور یکتائی سے ختم ہوئے

دریا ، دلدل ، پربت ، جنگل ، اندر تک آ پہنچے تھے
اِس بستی کے رہنے والے تنہائی سے ختم ہوئے

اِس رہداری سے وابستہ پھولوں کے گلدستے تھے
رُک رُک کر بڑھنے والوں کی پسپائی سے ختم ہوئے

دل پر اُن کا ، اُن پیڑوں پر خاموشی کا سایہ تھا
سب اندیشے قصہ گو کی گویائی سے ختم ہوئے

کتنی آنکھیں تھیں جو اپنی بینائی میں ڈوب گئیں
کتنے منظر تھے جو اپنی پہنائی سے ختم ہوئے

(۲)

اشک گرنے کی صدا آئی ہے
بس یہی راحتِ گویائی ہے

سطح پر تیر رہے ہیں دن رات
نیند اک خواب کی گہرائی ہے

عکس بھی غیر ہے آئینہ بھی
یہ تحیر ہے کہ تنہائی ہے

ہم زمانوں کی طرف دیکھتے تھے
ہم نے لمحوں کی سزا پائی ہے

داغ ہم رنگِ بدن ہے شاید
یا بدن، داغ کی پہنائی ہے

اُس کی آنکھوں کی خموشی عادل
ڈوبتے وقت کی گویائی ہے

سعید اقبال سعدی

سینے میں صحرا رکھا ہے
آنکھوں میں دریا رکھا ہے

مٹی ہونے پر کھلتا ہے
اس دنیا میں کیا رکھا ہے

ہم نے وقت کو دیواروں پر
اب اُلٹا لٹکا رکھا ہے

پہنچوں گا میں تیرے دل تک
شعروں میں رستہ رکھا ہے

ہم نے دنیا کے کاموں میں
اپنا آپ تھکا رکھا ہے

دل کو اب سمجھا دو سعدی
خوش فہمی میں کیا رکھا ہے

افتخار شفیع

اک ہجر ہے اور اس کا بیاں کچھ بھی نہیں ہے
اے عشق! مرے پاس یہاں کچھ بھی نہیں ہے

یہ دشت ہماری بھی گزرگاہ تھا لیکن
اس دشت میں اے راہرواں! کچھ بھی نہیں ہے

کچھ پیڑ بہت دیر سے خاموش کھڑے ہیں
بستی میں مسافر نہ مکاں، کچھ بھی نہیں ہے

اک یادِ شبِ رفتہ کے مرقد پہ چڑھی یاد
ورنہ یہ چراغوں کا دھواں کچھ بھی نہیں ہے

ہر چشم کو منظر کیا اک جلوہ نما نے
ورنہ تو بجز عکسِ بتاں کچھ بھی نہیں ہے

ہر شے ہے یہاں صورتِ مہتاب اُفق تاب
اس رات کے پردے میں نہاں کچھ بھی نہیں ہے

عامر عبداللہ

تڑختے آئینوں میں عکس ٹوٹتا رہا ہے
بڑی ہی مشکلوں سے خود کو مرتکز کیا ہے

تھا ایک عمر سے ٹھہرا ہوا وہ آبِ نجس
کسی کے عکس میں گھل کر اب آئینہ ہوا ہے

ہوا جو ریگ، اڑا لے گئی ہوا اِس کو
یہ گھومتا سا بگولہ بھی بدن مرا ہے

چھنی جو روشنی ہر رنگ سے علاحدہ تھی
شبِ سیاہ پہ گھاؤ کوئی نیا بڑا ہے

بگڑ گیا ہے کچھ اس طرح نظمِ ارض و سما
کہیں پڑی ہے کوئی شب کہیں پہ دن گرا ہے

یہ ایک سرد سا لمحہ میانِ تن عامؔر
اسی کی آگ نے روشن مرا بدن کیا ہے

طاہر شیرازی

اک نیا طرزِ تکلم مری گفتار میں تھا
ایک تسلیم کا پہلو مرے انکار میں تھا

ایک ہی سیدھ میں منظر بھی تھے پس منظر بھی
ایک حیرت کا سماں روزنِ دیوار میں تھا

اے مصور، میں تصور میں کہیں تھا اس وقت
دائرہ جبکہ ابھی نقطہ پرکار میں تھا

تھی کسی کاسۂ درویش میں جنت اور میں
اس گھڑی اور کسی دستِ طلبگار میں تھا

جنگجو یوں تو مرے سارے سپاہی تھے مگر
ہار جانے کا فقط حوصلہ سالار میں تھا

ظفر اقبال ظفر

یہ خاک عجب خاک تماشا نظر آئی
عدسے کی مدد سے مجھے دنیا نظر آئی

جسموں سے سبھی دشت لپیٹے ہوئے خوش تھے
آنکھوں میں مگر خواہشِ دریا نظر آئی

اکثر یہ ہُوا گھر سے ستارے نہیں نکلے
اکثر یہ ہُوا شام بھی تنہا نظر آئی

یادوں کے اُلجھتے ہوئے گرداب کے آگے
نفرت مجھے کمزور سہارا نظر آئی

آنکھوں سے نکالا ہے ظفر آج بھی سورج
یہ رات بھی آخر مجھے پسپا نظر آئی

دانیال طریر

(۱)

کوئی کہاں ہے؟ جہاں سے آگے اور اس سے آگے
نکل کے دیکھا گماں سے آگے اور اس سے آگے

عجب بھیدوں بھرا ہوا کوئی سلسلہ ہے
مکاں سے اور لامکاں سے آگے اور اس سے آگے

بہت سے نقشے ہیں نقشِ پا سے نہ ملنے والے
قدم کے ان ثبت نشاں سے آگے اور اس سے آگے

نیا ہے منظر کہ مختلف ہے، جواب کوئی
لہو بھرے آسماں سے آگے اور اس سے آگے

ہمارے آنسو چمک رہے ہیں ستارے بن کر
تری حسین کہکشاں سے آگے اور اس سے آگے

ابھی تلک دل نے فیصلہ یہ نہیں کیا ہے
رکے کہ جائے زیاں سے آگے اور اس سے آگے

کئی سمندر ہیں برف والے اور آگ والے
طریرؔ کوہِ گراں سے آگے اور اس سے آگے

(۲)

سبز کر جائیں شجر زرد ہوائیں، آمین!
کاش پوری ہوں مری ساری دعائیں، آمین!

شام ناراض پرندے کی طرح لوٹ گئی
رات کو آ کے ڈرائیں نہ بلائیں، آمین!

برف ہو آگ ہو اس خاک سے سبزہ پھوٹے
جیسے موسم ہوں یہاں پھول کھلائیں، آمین!

وہ فرشتے بھی تو اتریں جو ہمیں خواب کیساتھ
خواب کے بعد کی تعبیر دکھائیں، آمین!

جگنو مر جائیں تو قبروں میں انہیں دفن کریں
اور ہر قبر پہ ہم دیپ جلائیں، آمین!

میں دعا کرنے جو بیٹھوں تو زمیں اور فلک
میری آواز میں آواز ملائیں، آمین!

ایسی پُر وائیں چلیں شہر کے رستوں میں طریرؔ
ہر طرف گرد نہیں رنگ اڑائیں، آمین!

احمد سلیم رفی

کیا ہوا ہم میں، یہی سوچ رہا ہوں میں بھی
تو بھی ثابت نہیں اور ٹوٹ گیا ہوں میں بھی

ایک لمحے کو بھی تنہا نہ مجھے چھوڑ کے جا
صورتِ حال سے اب خوف زدہ ہوں میں بھی

نہ کوئی چیخ نہ وحشت نہ جنوں ہے مجھ میں
کسی اُجڑے ہوئے صحرا کی طرح ہوں میں بھی

کھول کے ساری کہانی ترے آگے رکھ دی
اب بھی تو مجھ سے خفا ہے تو خفا ہوں میں بھی

تو بھی سسکی ہے کسی روئی ہوئی بیوہ کی
کسی درویش کی رونے کی صدا ہوں میں بھی

حسن جمیل

اپنے کاندھوں پہ ترا بوجھ سنبھالا ہوا ہے
تو نے مشکل میں مری جان کو ڈالا ہوا ہے

عین ممکن ہے کبھی مرکز و محور بن جائے
اب جو کردار کہانی سے نکالا ہوا ہے

ہو بھی سکتا ہے ہوا اور کہیں لے جائے
میں نے کاغذ جو تری سمت اچھالا ہوا ہے

میں نہ کہتا تھا ترا موم اثر رکھتا ہے
دیکھ پتھر تجھے ہر دیکھنے والا ہوا ہے

کتنی بے رنگ تھی دنیا مرے خوابوں کی جمیلؔ
اُس کو دیکھا ہے تو آنکھوں میں اجالا ہوا ہے

نثری نظم

تبسم کاشمیری

دیکھتے رہنا!

ایک لمحہ اور لمحے کی اوٹ سے جھانکتے رہنا
ایک شکل کا
دیکھتے رہنا
سال ہا سال
اس شکل کو
جاگتے یا اونگھتے ہوئے
ریل گاڑیوں، پلیٹ فارموں
بند کمروں اور زیرِ زمین راستوں سے
اسے دیکھنا
اور نامعلوم سے تک دیکھتے رہنا
اندھیروں میں موم بتیاں جلا کر
دوپہروں میں پردے گرا کر
اور سرد راتوں میں کمبل اوڑھ کر

دیکھنا اور دیکھتے رہنا
ایک شکل کا
صدیوں کے بجوگ
اور دوریوں کے در سے!

سعادت سعید

سیر

سیر تا شیر دیر پا ہے
پرانے تجربوں سے مختلف تجربے جنمتے ہیں
نیا ماحول، فضا! نئے منظر کی زینت!
روشن آنکھ، محسوسی حس ضرورت ہے۔
حواس اختلال بھی ہو جائے تو مضائقہ نہیں
تجربوں اضافتے رہتے ہیں
نیم پیڑ سے اٹھتی خوشبو
اندھیروں رینگتے کیڑوں مکوڑوں کا خوف
ٹہلتے لوگ
تیزی سے گزرتی رنگا رنگ کاریں
آنسوؤں بھری جذباتی زندگی
ہوٹلوں کے باہر بچھی کرسیاں
اڈے پر کھڑی افسردہ بسیں
سینماؤں کی مختلف رنگ روشنیاں
فلسفہ بھول بھلیوں سے نکلنے خاطر طویل بحث
رستہ تماشی!
خیالات کلیوں مانند نہیں بچ سکتے
ذہن کباڑ خانہ ہو جاتا ہے
اچانک کسی الو نے چیختی چڑیا دبوچی
اعصاب بلبلائے
ظلم و جبر کے واقعات کا آنکھوں کے سامنے آ:
سیر کے کرشمے ہیں

آہ دوستیاں!

ہائے خوش گپیاں!

موڈوں چڑھے کپڑوں پر شکنیں نمودار نا!

گانون، گیتوں کی محفلیں جمنا!

سریلی غزل میں ڈوب مخصوص تعلقات سرانجے

تاریخی واقعات جائز نا، ہزل گوئی، فلم بحثیں،

اعلیٰ درجے کے شاعر کا شر کتنا

مختلف ہوٹلوں کا نظام طالعنے بعد

اسٹیڈیم ہوٹل کو اوّل درجے کا ٹھہرانا

لوگ نظروں میں یہ سب سے زیادہ مہنگا ہے

یہی سب سے زیادہ سستا بھی ہے

کسی خوب صورت چہرے کا

کتاب صفحوں پر بکھرنا

نیند کی وادی میں پناہ لینا

امتحان خوف سر پر مسلط

بے فکری، لاپرواہی اور بیزاری ملی جلی کیفیت

بیداری

کہنے کو تسلیاں لیتا ہوں

سوچتا ہوں ناکامی سے شرمندگی ہوگی!

موڑ

اضطرابی موڑوں پر دھڑکنیں تیز آ جاتی ہیں

تند محسوساتی دھارے

سامنے آتے منظر کاٹ گزرتے ہیں

ارفع ذہن نشانی ہے کہ سفر

ان ہیجانی زاویوں میں بھی معمول مطابق ہو

ہر قدم سوچ سمجھ اٹھایا جائے

اعلیٰ ذہن تصور

ٹیڑھے میڑھے رستوں بدولت ناممکن ہے

اعلیٰ تہذیبی اقدار متحمل قوم میں ممکن ہے

پیار محبت جذبوں میں

اگر کوئی متوازن ہوسکتا ہے

اعلیٰ کا مستحق ہے

ٹینس کھیلتے عیاش طبع لوگ

کرکٹ میدان میں

اجارہ داری قائم کرتے لڑکے

بیڈمنٹن دوران ہیجانات

سمت تبدیل کرتے اشخاص

سڑکوں چلتے

اپنی ذات اور معاشرہ تجزیات افراد دیکھ

اعلیٰ ذہن

پیدائش کے تصورات ختم ہو جاتے ہیں

اناڑی اور نکھٹو ہیں

فلم دیکھتے اضطرابی حرکات سرانجامنا

قریب بیٹھی لڑکیاں چوری چھپے دیکھنا

گداگر دھتکاری

تاویل گھڑی!

انسانیت نہیں ہوگی تو عظیم ذہن نہیں ہوگا

عمارات تعمیر تے ٹھیکیداروں کا پیسے ہضمنا

کھیل میدان میں حوض بنا کھلاڑیوں پر ظلمنا کیا

جائز تھا؟

کہنے کو تو وہ سرکاری آدمی شاعر تھا
اور اعلیٰ ذہن کا حامل بھی؟
مگر کہاں؟
انسانی تعلقاتی بھرم رکھنے کی کوشش کی مگر
محض نظریاتی طور پر!
ان افراد کا اثر رویوں پر ضرور مرتبا ہوگا
کسی کے ان چاہے خیال اپنانے کی کوشش ہے
غلط فہمیاں جان پَری ہیں
روح آئینے میں دو چہروں کا عکس عمرانی
تعلقات اضافتاً ہے
انتہا کرچیوں اور ریزہ ریزہ آرزوؤں میں ملتی ہے
اعلیٰ ذہن تلاشی تو ہے پر اتنا نہیں جانتے
نوجوان جنسی نا آسودگی طوائف نذراتے ہیں!

علاج

انسان! دھرتی سینے پر رینگتا کیڑا!!
اس میں ایسی قوتیں اور طاقتیں پوشیدہ ہیں
کہ پوری دھرتی بلکہ آسمان تک ہلا سکتا ہے
دفعتاً جذباتی ہو ہر کس و ناکس کو کوسنے لگتا ہے
بعض دفعہ تو واقعات
اس ترتیب اور اس صورت پیشتے ہیں
کہ دانستہ سینکڑوں چیونٹیاں
قدموں تلے روندتا ہے
ایک طرف گراؤنڈ میں نماز جنازہ ہو رہی ہے
دوسری طرف خوش گپیوں اور قہقہوں میں کٹتے
خیالوں کا سناٹا ہے
جنازہ گزرا کان پر جوں تک نہ رینگی
فرحت زا تاثر چہروں پر نمایاں ہوئے!
گرد دھواں فضا میں پھیلتا رہا
اور دھوپ کی شدت بڑھتی رہی
دل سونی سڑکوں، تپتے مکانوں سے
دور بھاگنے پر مصر تھا
سکھ چین پودوں اور نیم درختوں کی چھاؤں
بدن میں ٹھنڈا رہی تھی
بس گھر گھرا اٹھیں، کار تیز رفتاریاں، ٹرک ہارن!
مادی سہولتیں سے ذہن انتشاری باعث ہے
سینہ درد اٹھا
اتنی کثرت سے دھواں پینے کا مقصد کیا ہے؟
انتقام بوجھ بن جائے تو اچھا ہے
کسی کو نقصان پہنچانے کے حق میں
نہ تو میں پہلے کبھی تھا اور نہ ہی اب ہوں
بسکٹوں کی نرماہٹ اور خستگی نے
گفتگو کا رخ ادب طرف موڑا
جدید تحریکوں کے حق میں لمبی چوڑی تقریریں
ہاں میں ہاں ملانی پڑی
علم ذائقے ذہن کو آزاد پرواز اڑا گئے
چومنے کے تصورات ابھرے
لطف وہاں جہاں جذباتی تعلق ہو
زبانوں سے زبانیں مسیں
میٹھی نشہ آوری بدن لپیٹ میں لے
تب سب تہہ و بالا ہو جاتا ہے

جب بے رغبت بے لگاؤ سا جائے
گھٹنوں منہ ذائقہ بدلنے کی تدبیر تے ہیں
بارونق سڑکیں شام حسن کا احساس دلاتی ہیں
ذہن میں فقیروں ، ناداروں کے حلئے بھی تو

ابھرتے ہیں
لنجے، لنگڑے، لولے، بولے
بیساکھی مددیں، ویل چیئرز!
سب کچھ مقدر کے سر تھوپیے
آخر نظام چلانا ہے ایسے حالات تو
پیدا ہونے ہی تھے
اب انسان اپنے آپ کو خود بہتر بنائے!!

علی محمد فرشی

چنداماما کے حوالے

مٹی میرے پاؤں نہیں چھوڑتی
اور پانی میری آنکھیں
آگ میرا دل
اور ہوا میرے خواب

تمھیں زمین سے ہاتھ چھڑاتے دیکھ کر
میرے دل میں دھواں بھر گیا ہے
اور آنکھوں میں ریتلی رات
لیکن
دوسری طرف سے
ایک ریشمی دن تمھاری انگلی تھامے
میرے خواب میں داخل ہو رہا ہے

جب تک
وقت کسی بلیک ہول میں نہیں گر جاتا
چنداما ریشمی لمحات کاتتی رہے گی
خوابوں کے کھیلنے کے لیے

ہر ماں
اپنے دل میں ریشم کا ڈھیر ضرور رکھتی ہے
(زیف سیّد کے لیے

انجم سلیمی

وصال کی تیسری سمت

(میرا جی کے لئے)

معذرت چاہتا ہوں دوست!
میں اب انتظار نہیں کرتا
بلکہ خود چل پڑتا ہوں اپنی طرف
ایک پوشیدہ چاپ کے تعاقب میں
خود سے باہر نکلتا ہوں
اور اپنے ہی جیسے کسی ہجوم کا حصہ بن کر
اپنے وجود پر اکتفا کرتا ہوں
اپنی ہی عمیق روشنی سے نیا جنم لیتے ہوئے
خود کی بُنت میں بے جوڑ ہونے کی کاوش
رائیگاں نہیں جاتی
سُنو!
سمے کے بھید بھاؤ میں اپنا تخمینہ لگاتے ہوئے
ذات کی جمع پونجی میں سے
میں تمہیں اپنی حسیات سے مسترد نہیں کرتا
بساط بھر صبر اور ایک مُٹھی وصال کے عوض......
میں تمہیں کشید کرتا ہوں اپنے اطراف سے
اور گنجائش پیدا کرتا ہوں تمہاری میزبانی کے لئے
کسی اور جہت سے اپنے آپ میں
لیکن معذرت......
میں انتظار نہیں کر سکتا
اپنی رگوں میں بہتے ہوئے اُس دُکھ کے پگھلنے کا

گم شدہ شہر میں

ماں کا نام وہ تاریخ بتاتا تھا
اور باپ کا---
اُس کی ماں کی---
یادداشت سے اتر گیا تھا
بادشاہی مسجد کی سیڑھیاں اترتے ہوئے
یا پھر
چکلے والے چوک میں
کہیں اِدھر اُدھر ہو گیا تھا
کون؟
اُس کا باپ یا وہ خود؟
کوئی نہیں بتاتا

جو اپنے بہاؤ میں میری توجہ بہالے جاسکتا ہے
اپنے ساتھ!
میں طے شدہ گزرگاہوں کا مسافر نہیں
مجھے تو ہر امکان سے گزر کر آنا ہے تمہاری سمت

اور ہاں......
میں تو اپنا بھی انتظار نہیں کرتا ہوں اب!!!

اِفتی

میں مُردہ خواہشوں کا مزار نہیں
جہاں تم روز روز......
اپنے خوابوں کی منت ماننے آجاتے ہو

آنکھیں کہاں رہن رکھ آئے ہو؟
کون سے منظر نے تمہیں اتنا میلا کر دیا ہے
تمہاری پیاس میرے آنسوؤں سے زیادہ ہے
بارش کا لباس پہنو اور کسی کنوئیں میں جا سوؤ!
تمہاری شب بیداریاں اب مینڈکوں کی طرح
ٹرانے لگی ہیں!
مجھ میں کیا جھانکتے ہو؟
تمہاری ہوس گیر کشتیاں
میرے ساحلوں پر اوندھی پڑی ہیں
تمہارے ہاتھ تو پتوار بھی نہیں آئے
اور سمندر دُور دُور تک سُوکھا پڑا ہے!!!

نجیبہ عارف

ایک میڈیا کر زندگی

ایک میڈیا کر زندگی
لالٹین سے کچھ زیادہ
سرچ لائٹ سے کافی کم
پیلی پیلی، مٹیالی سی
کام چلاؤ روشنی

جلتی بجھتی/ڈسکو لائٹ
ہیجان بھری/خلجان بھری
بیچ بیچ میں ہاتھوں سے ٹکرا کے گزرتی
لطف و سرور کی ایک پتنگ
کوئی ترنگ

دو نی صد اپنی مرضی سے
اسی نی صد مجبوری سے
اور اٹھارہ نی صد چلتے پہیے کی اک غیر ارادی
طاقت سے

ادھ پچڈی نیند
جگہ جگہ سے ادھڑے خواب
پھٹی پرانی سوچوں میں کہیں کہیں ندرت کی مخمل
اس مخمل کو ڈھونڈے کون
اس مخمل کو پہنے کون

یٰسین آفاقی

میں تمہیں منکشف کرنا چاہتا ہوں

(۱)

تم ایک سانس ہو
جو ہوا درختوں کو دیتی ہے

تم ایک لمحہ ہو
جو دوسرے لمحے کے انتظار میں
زمین پر اُترتا ہے

تم ایک شجر ہو
جو طغیانیوں کو رام کرتے ہوئے
خزاں کے دَر سے نئے موسم تخلیق کرتا ہے

تم ایک پرندہ ہو
جو صبح و شام کے اُجالے سے آگے نکل جاتا ہے

تم ایک ستارہ ہو
جو تاریک شب میں، جنگلوں میں چاندنی بن کر
اُترتا ہے
اور بھڑکتی ہوئی رات میں سے شعلہ بن کر گزر
جاتا ہے!

(۲)

میں بلندی کی طرف بہنے والا دریا ہوں
جو ہوا کی سیڑھیوں سے اُوپر اٹھتا ہے
۱ میرے باطن کا عکس سمندر پر چل رہا ہے

جسے تمہاری ایک جھلک اُجال دیتی ہے
میں تمہاری نمود میں، وجود کی دھڑکن سنتا ہوں
اور اپنا آغاز یاد کرتا ہوں
میں نے آسمان کا پانی پیا
روشنی کو آنکھ میں قید کرلیا
اور تمہارے اندر آنکھ کھولی
تم ایک دھرتی ہو
جو میرے دل کی دھڑکن میں آباد ہے
تم ایک خواب ہو
جسے میں نیند میں کھولتا ہوں
تم نے میرے اندر اور باہر ایک دنیا سجادی ہے
میں تمہاری محبت کے بغیر شکست کا شکار ہوں!

جب ہم ملتے ہیں
وقت بوڑھا ہو جاتا ہے
تم میرے دل میں آتے ہو
جیسے خوشبو گلاب میں
اور میرے خیال میں جاگتے ہو
میں تمہیں سنتا ہوں
جب تم میرے وجود سے گزرتے ہو!!

شہر کھودا تو تواریخ کے ٹکڑے نکلے

لائل پور کہانی

انجم سلیمی

سنو مسافر!
دُھول اُڑتی تھی......
چاروں جانب دُھول اُڑتی تھی
ساندل بار کی کوکھ سے میرا جنم ہوا......
میں بے چہرہ، بے نام و نشاں تھا
سَر لائل نے مجھ کو اپنا نام دیا
اُجڑے ہوئے لوگوں نے مجھے آباد کیا
مَیں جلتا تپتا چٹیل تھا......
مری شریانوں کو آب کیا
مرے کھیتوں کو ہریالی دی
اِک بستی بسنے والی دی!

میرا سبزہ سُوکھ رہا ہے
مجھے اُجاڑ رہے ہیں مرے بسانے والے
مجھ کو لوٹ رہے ہیں لُٹ کر آنے والے
بے چہرہ ہیں میرے نقش مٹانے والے
میرا نام بدلنے والے، مرے چراغ بجھانے والے

سنو مسافر!
ایک صدی ہم عمر ہے میری
پاؤں پاؤں مَیں نے ابھی چلنا سیکھا ہے
لیکن مجھ میں اِک جنگل ہے
جس نے فقط جلنا سیکھا ہے
میری آبی شریانوں میں زہر گھلا ہے

سنو مسافر!
دُھول اُڑتی ہے
چاروں جانب دُھول اُڑتی ہے
میرے خال و خد چمکا دو!
مجھ کو میرا نام دِلا دو!
(ایک طویل نظم سے......)

شہر کی میلہ کہانی

عنایت حسین بھٹی لائل پور میں......

اشفاق بخاری

میں نے یونہی ایک مرتبہ بھٹی صاحب سے دریافت کیا کہ وہ کتنی مرتبہ لائل پور آ چکا ہے۔ اس نے اپنی روایتی کھرج آواز میں ہنستے ہوئے جواب دیا "جتنی بار یہاں میلہ لگتا رہا ہے"

شہر میں ہر سال میلہ مویشیاں واسپاں کی مناسبت سے تین سے لے کر پانچ دن تک ناولٹی سینما کے پل سے آگے مٹیالے پانی کی بہتی نہر کے بائیں جانب سڑک کے پار ایک خوبصورت میدان تھا، جہاں یہ میلہ لگتا تھا۔ مال مویشیوں کی سالانہ تجارت ہوتی۔ ایک حصہ میں رنگین و خاکستری خیموں میں ایک شہر آباد ہوتا تھا۔ اس میدان کو میلہ منڈی میدان بھی کہتے تھے۔ شہریوں کو سارا سال اس میلہ کا انتظار رہتا جونہی یہ دن قریب آنا شروع ہوتے لوگ اپنی تیاریاں شروع کر دیتے۔ شہریوں میں الگ جوش وخروش ہوتا اور میلہ منڈی کے میدان میں تھیٹر، سرکس، لکڑی کے پنجرہ نما ڈبوں میں بند شیر، ریچھ، گیدڑ، لومڑ، اژدھے اور موت کا کنواں، موت کا گولہ اور دیگر تفریح کے کاروبار سے وابستہ قافلے اترنا شروع ہو جاتے۔ یہ میلہ کی تیاری کے دن ہوتے اور میلہ منڈی میدان کے گیٹ بند کر دیے جاتے۔ صرف ان لوگوں کو آنے جانے کی اجازت تھی جو تیاریوں میں مشغول ہوتے تھے۔ دیکھتے ہی دیکھتے میلہ کی رونقیں طلوع ہوتے سورج کی طرح روشن ہونا شروع ہو جاتیں۔ گیٹ نمبر ا جو پہلے پڑتا تھا۔ اپنی تزئین و آرائش میں سرفہرست ہوتا کہ یہاں سے شائقین داخل ہوتے تو دائیں ہاتھ سرخ قناتوں، پھولداریوں میں صنعتی اور زرعی اشیاء کے نمائش گھروں کی طویل قطار ہوتی۔ زراعتی کالج بھی اپنی تحقیق اور کاشت کاری کے نت نئے طریقوں کے علوم اور طریقوں کی آگہی کے مناسب اظہار کا بندوبست لئے موجود ہوتا۔ ایک جانب شہر کی مختلف فونڈریوں کے تیار کردہ بیلنے، ہل، پنجالی، خراس کے پہیے، رہٹ کا سامان اور کاشت کاری کے آلات کی نمائش کا سامان ہوتا۔ کاٹن کی مصنوعات میں

لائل پور کاٹن ملز کا چابی مارکہ لٹھا، کوہ نور ملز کی عمدہ پاپلین، ہمالیہ کے دست کاروں کا تیار کردہ کھدر کے لئے بھی اسی قطار میں کہیں مصنوعات کی نمائش کا بندوبست ہوتا۔ شہر کے سکولوں کے اسکاؤٹ کیمپ، سکول بینڈ بھی اپنی نمائش گاہوں میں شان و شوکت اور فخریہ پیشکش کے ساتھ موجود ہوتے، شائقین کی توجہ کا مرکز پاکستان ماڈل اسکول کا گھگا اور بینڈ کی دلکش دھن ہوا کرتی تھی۔ ایم سی ہائی اسکول کی کرکٹ ٹیم سٹی مسلم ہائی اسکول کی ہاکی ٹیم اور مسلم ہائی اسکول طارق آباد کی فٹ بال ٹیم کی نمائندگی بھی بھرپور ہوا کرتی تھی۔ چلتے چلتے جب تھک جاتے تو دائیں جانب مڑنے سے پہلے شہر کی فائر بریگیڈ اور شہری دفاع کی نمائش گاہ کے متصل ایک وین کھڑی ملتی یہ وِمٹو کی خوش ذائقہ بوتل اور دیگر سوڈا واٹر کی بوتلیں بہت سستے داموں بیچنے کے لئے موجود ہوتی تھی۔ برف میں لگی وِمٹو کی سبز رنگ کی بوتل کا مشروب حلق میں انڈیلتے ہی ساری تھکن دور ہو جاتی پھر ایک نئی تازگی کے ساتھ اسی چھوٹی سی گزرگاہ میں سے جس کے دونوں جانب چھوٹی موٹی دوکانیں اور کھوکھا جات کا ہجوم ہوتا، گزرتے تھے چھوٹے چھوٹے لاؤڈ اسپیکرز نصب ملتے، فلمی گانوں کا شور ہوتا کہ کان پڑی آواز نہ سنائی دیتی۔ جلیبیوں، زرد رنگ کے لڈو، امرتیاں، مکھانے، ناگر کی بڑی بڑی کڑائیاں مختلف طرح کی خوشبوئیں اور دھواں بکھیرتی دکھائی دیتیں۔ پان، سگریٹ کی دوکانوں پر تیز میک اپ کئے ذرا نشیلی آنکھیں بنائے ہیجڑے بیٹھے ہوتے اور دیہاتیوں کا یہاں ہجوم ہوتا بے چارے پان کیا چباتے البتہ اس رنگ و روغن کی مخلوق پر نظریں گاڑھے رکھتے تھے یہ چھوٹی سی گزرگاہ ختم ہوتی تو سامنے بڑی سڑک پر پہنچتے یہ گیٹ نمبر۲ کی نہایت کشادہ سڑک تھی جس کے دونوں جانب تفریح کے لوازمات ہوتے یہاں بھی تھیٹروں، موت کا کنواں، عجائب گھر، چڑیا گھر، جادو اور شعبدہ بازوں کے اسٹالوں پر نصب کئی کئی لاؤڈ اسپیکر ہیجان خیز فلمی گانوں سے میلہ کی رونق کو دوبالا کرتے سنائی دیتے تھے سب سے دلکش نظارہ ان تماشا گاہوں کے بیرون لکڑی کے بنے اونچے چبوتروں پر ہیجڑوں کا رقص ہوتا تھا۔ رنگ برنگ کے شوخ کپڑوں میں ملبوس، تیز میک اپ کئے نسوانی حسن کے یہ مردانہ کردار دھپ دھپ ناچتے اور لکڑی کے بنے چبوترے پہ جیسے بھونچال آیا ہوتا۔ یہ رقص صرف اس وقت موقوف کیا جاتا جب موت کے کنوئیں میں چلنے کے لئے موٹر سائیکل اسٹارٹ ہو جاتا یا پھر تھیٹر میں دکھائے جانے والی عشق و محبت کی داستان دلپذیر کا ڈرامہ شروع ہوتا۔ اس سڑک کے آگے گیٹ نمبر۳ تھا جہاں سے صرف مویشی یعنی گائے، بھینس، گھوڑے، بیل اور ان کے مالکان آتے جاتے دکھائی دیتے تھے۔ اس گیٹ کا انتہائی دلکش نظارہ رنگ برنگی پگڑیوں اور اجلے لباس میں گھڑ سوار ہوتے جو ایک ہاتھ میں گھوڑے کی لگامیں اور دوسرے ہاتھ میں سورج کی کرنوں میں چمکتی انیوں کے سیاہ نیزے اٹھائے میدان کا رخ کرتے

دکھائی دیتے تھے۔

میلہ منڈی کے میدان تک لوگوں کی ٹولیاں آتی جاتی دکھائی دیتی تھیں۔ بہت کم لوگ ہوتے جو تانگوں کا سفر اختیار کرتے تھے۔ ذرا سا آسودہ حال لوگ ہوتے جو میلہ منڈی کے تفریحی مراکز سے ٹکٹ خریدنے کے علاوہ تانگہ کے ذریعے پہنچنے کی استطاعت کے مالک تھے یہ تانگے بھی عجیب شان کے مالک ہوتے تھے۔ میلہ کے دن قریب ہوتے تو تانگوں کے کوچوان اپنے گھوڑوں کے نعل اور پہیوں کے دھرے، کیل کانٹے درست کروانا شروع کردیتے، شوقین مزاج کوچوان، پرتاپ نگر کے رنگ سازوں سے تانگے پر بیل بوٹے اور مختلف تصویریں بنوانا شروع کردیتے، غریب سے غریب کوچوان بھی اپنے تانگہ کی معمولی سی بھی آرائش وزیبنت کرنا اپنا فرض اولین سمجھتا تھا ویسے یہ ان کے کاروبار کا حصہ بھی تھا۔ میلہ کے موڈ میں بپھرے نوجوان کسی خستہ اور بوسیدہ تانگہ میں بیٹھنا توہین سمجھتے تھے ان کی نظروں میں تو رنگین پراندوں، گوٹہ کناری کی جھالروں اور کسے کسائے گھوڑے کے ساز کے چمکتے لشکتے پیتل بھاتے تھے۔ پھر کوچوان کے پاؤں دبانے سے جو ساز بجتا اس کی گونج لہو میں شرارے بھر دیتی تھی دلہن کی طرح سجے سجائے تانگے اپنے شوقین مزاج سواروں کے انتظار میں ریگل چوک میں کھڑے رہتے یہ تانگے اکا دکا سواروں کو نہیں بٹھاتے تھے ان کے کوچوان بھی عام کوچوانوں کی طرح آوازیں نہ لگاتے۔ ان تانگوں کے کوچوان اپنی وضع قطع میں دوسرے کوچوانوں سے مختلف تھے۔ سرخ یا سبز زمین پر سیاہ حاشیے کے لاچے اور ململ یا بوسکی کے کرتوں میں نیچے پاؤں میں سیاہ چمکتی گرگابی، ایک ہاتھ میں گھوڑے کے بالوں میں کنگھی کرتے دوسرے ہاتھ سے سبز چارے سے گھوڑے کی تواضع میں مصروف، آتے جاتے لوگوں میں اپنی پسند کے گاہکوں کی راہ دیکھتے اتنی دیر میں کئی تانگے سواریاں پوری کرکے میلہ منڈی کی راہ لیتے ایسے میں اچانک نوجوانوں کی ٹولی نمودار ہوتی ایک سے ایک بڑھ کر خوش لباس، ہاتھوں میں گجرے کے پھول، چہروں پر سرخوشی کی مستی اور لالی دھڑ دھڑ کرتے تانگہ پر سوار ہوجاتے کہ کوچوان کے بیٹھنے کو جگہ بھی نہ بچتی۔ کوچوان استقبالیہ نگاہوں سے ٹولی کی جانب دیکھتا اور نوجوان بڑی اپنائیت سے کوچوان سے چلنے کو کہتے، کوچوان ہاتھ میں پکڑے سبز چارے کو پچھلی سیٹ کے نیچے لٹکی چمڑے کی جھالر کو ہٹاتا اور وہاں موجود پانی کی نئی بالٹی کے قریب ہی رکھ دیتا اور آگے آکر اگلی سیٹ کے سامنے تختے کے اوپر لوہے کی کیلوں سے بندھی لگامیں کھولتا، تانگہ روانہ ہوتا، اردگرد کے دوکاندار بڑے اشتیاق سے اس شاہی سواری کو دیکھتے۔ گھوڑا چلتے چلتے اپنی گردن کو اوپر نیچے مارتا تو اس کے ماتھے پر سجے سفید پھندے کے پر ہوا میں لہراتے ...... اور بھی ہوتے ہوں گے لیکن عموماً امرتسر کے گورے چٹے نوجوان، جن کا شہر میں تنگ فروشی کا کام تھا، اسی موڈ

میں، اسی لہر میں میلہ منڈی روانہ ہوتے تھے۔ یہ شہر کے پہلوان بھی تھے۔ ان کے کرتی جسموں کو کلی کے کرتے سمیٹ سمیٹ کر رکھتے لیکن بازو اور رانوں کی مچھلیاں تڑپ تڑپ جاتیں۔ ریگل چوک سے منروا سینما کے قریب نہر کے پل تک ذرا بھیڑ ہوتی اور پھر اپنی چال میں چلتا گھوڑا بہت سی سواریوں بھرے تانگوں کو جو پہلے سے چلے ہوتے تھے۔ پیچھے چھوڑتا چلا جاتا۔ کوچوان بچارہ گھوڑے کی لگامیں پکڑے، اپنی ٹانگوں کو تانگہ کے لمبے شہتیر پر جمائے کسی کو ''باؤ جی ہٹ کے'' ''بہن جی! بچ کے! پرے ہو جاؤ میرے ویرا بزرگو ساڈے تے ترس کھاؤ'' وغیرہ کی آوازوں سے راستہ صاف کراتا جاتا لیکن اگلی سیٹوں پر براجمان نوجوان دائیں پاؤں کے دباؤ سے پیتل کی گھنٹی بجاتا اور تانگہ میں بیٹھے تمام نوجوان کھل کھلا کر ہنستے۔ وہ سب جب کھل کھلا کر نہ ہنس رہے ہوتے تب بھی وہ کھل کھلاہٹ کے تصور میں ہنس رہے ہوتے تھے۔ یہی میلہ کا موڈ تھا۔

....

عنایت حسین بھٹی کے جواب نے مجھے لاجواب کر دیا۔ میں سوچنے لگا کیسے اس نے اپنی ذات اور فن کو میلہ سے منسوب کر رکھا ہے۔ اسے مہ و سال نہیں میلہ یاد تھا۔ میلہ اس کا محبوب ہے۔ میلہ جب بھی بلاتا عنایت حسین بھٹی اپنے محبوب کے بلاوے پر آ جاتا۔ اس نے کبھی لائل پور کی میلہ کہانی میں اپنی غیر موجودگی سے لائل پوریوں کو مایوس نہ کیا...... ویسے تو میلہ منڈی میں بہت سے تھیٹر تھے جو اپنی آن بان سے تماش بین حضرات کا دل لبھاتے تھے لیکن دو نام بڑے تھے جو لوگوں کی زبان پر تھے۔ عاشق حسین جٹ کا تھیٹر تھا جہاں بالی جٹی بہت بڑا نام تھا۔ تھیٹر کے اسٹیج پر عشق و محبت کی داستان پیش کئے جانے سے پہلے بالی جٹی اپنے من کا اظہار تو نہیں مظاہرہ خوب کرتی تھی۔ لکڑی کے تختوں سے تیار اونچے اسٹیج پر لگائے ایک ذرا اونچے مقام سے بالی جٹی بھرپور چھلانگ کی نمائش کیا کرتی تھی۔ مخصوص ساز بجنا شروع ہو جاتے اور جلتی بجھتی روشنیوں کے سائے میں جو چھلانگ پڑتی تو سارا اسٹیج کانپ اٹھتا اور پچھلی جگہ یعنی زمین پر بچھی دریوں پہ بیٹھے ناظرین کرام جوش سے اٹھ کھڑے ہو جاتے۔ ہلیوں کے شور میں حرف سازوں کا اونچا طرب گونجتا۔ تماشائی بالی جٹی پر سکوں کی بارش برسا دیتے۔ مردوں کی طرح پورے قد کی عورت کی سیاہ سرمہ آنکھیں اور لبوں پہ تیز سرخی کی لکیر، رنگین قہقہوں میں تماشائیوں کے دل و دماغ میں ہیجان برپا کر دیتی تھی۔

معلوم نہیں کیا تاثر تھا اور کیوں پیدا ہو چکا تھا کہ تھیٹر دیکھنے والے عنایت حسین بھٹی کے تھیٹر میں جانے کو ترجیح دیتے تھے۔ شاید اس کی وجہ عنایت حسین بھٹی کی شخصیت تھی۔ اس کی ذات کے گرد ایک رومانوی ہالہ تھا۔ وہ برصغیر کے ممتاز و معروف کردار پرتھوی راج کی طرح تھیٹر اور سینما کا آدھا

نے۔ پنجاب کے رومان پرور دریائے چناب کے کنارے آباد گجرات اس کی جنم بھومی تھی۔ لوک ادب اس کی رگ رگ میں سمایا ہوا تھا۔ فنون لطیفہ کے اعتبار سے گجرات ایک مردم خیز خطہ ہے۔ ادب، آرٹ، تمیز اور فلم سے وابستہ رفیع پیر، صفدر میر (زینو) اور تقسیم ہندوستان سے پہلے فلمی اسکرین کی ممتاز شانتی بھر بعد میں صبیحہ خانم کا تعلق اسی سرزمین سے تھا۔ عنایت حسین بھٹی کے فن کی پرداخت میں جہاں اس فضا اور روایت نے حصہ لیا تھا۔ دو نام ایسے ہیں جن کی محبت اور معیت کو انہوں نے ہمیشہ اپنے قریب جان سمجھا تھا۔ سید اعجاز حسین گیلانی ایڈووکیٹ اور پاکستان کی کبڈی ٹیم کے مایہ ناز کھلاڑی اصغر حیات جھورا، جنہوں نے ہر مقام پر عنایت حسین بھٹی کی حوصلہ افزائی کی تھی۔ بقول عنایت بھٹی پنجاب کے صوفیائے کرام سے محبت اور انس کا سبق ان دوستوں کا عطا کردہ تھا جس کی بنیاد پر پاکستان ٹیلی ویژن پر شاندار پروگرام پیش کیے جانے کا اعزاز بھی حاصل رہا تھا۔ ایک شیعہ ذاکر کی خوبیوں کا ملکہ حاصل کیے جانے پر عنایت حسین بھٹی نے ہمیشہ سید اعجاز حسین گیلانی کی ذات کو مخدوم جانا تھا۔ گجرات کے محلہ فتو پورہ، جہاں عنایت حسین بھٹی کی رہائش گاہ تھی کے بیرونی کمرے کو گیلانی صاحب کی آمد سے ایک درس گاہ کا درجہ حاصل ہو جایا کرتا تھا۔ خطابت کے رموز و اسرار کا سبق اسی کمرہ میں گیلانی صاحب سے لیا کرتے تھے۔ سید اعجاز حسین گیلانی کا ہی درس زندگی تھا کہ عنایت حسین بھٹی جب لاہور چلے آئے تو موسیقی کا ابتدائی علم جو انہوں نے اپنے والد ماسٹر فضل سے حاصل کر رکھا تھا کی بنیاد پر واتی ایم سی اے سکول لاہور میں پیش کردہ ایک ڈرامہ میں بطور سنگر حصہ لینے میں کامیاب ہوئے اور اسی تعارف سے وہ بعد میں ریڈیو پاکستان لاہور کے ایک موسیقی کے پروگرام میں منتخب کر لئے گئے تھے ریڈیو سے وابستہ ماسٹر نیاز حسین شامی کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کرنا اس لئے بھی ضروری تھا کہ فن کی باریکیوں میں عنایت حسین بھٹی ابھی ناخواندہ تھے۔ یہی دور تھا جب ان کا سامنا عظیم موسیقار بابا جی اے چشتی سے ہوا تھا پنجابی فلم "پھیرے" پہلی فلم تھی جس کا مشہور نغمہ جسے بابا جی اے چشتی نے تیار کیا تھا "اکھیاں لاویں ناں" عنایت حسین بھٹی کے لئے کامیابی کا پہلا زینہ ثابت ہوا تھا۔ منور سلطانہ کی دلکش تان کے ساتھ مل کر عنایت بھٹی نے اپنی گونجدار آواز سے ایک رومانی فضا تشکیل کی تھی۔ پنجابی میں اس نغمے کی بہت دھوم مچی تھی۔ عنایت حسین بھٹی کی آواز کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگا تھا شہرت، کامیابی اس کے قدم چومنے لگی۔ ماسٹر عنایت حسین، رشید عطرے کی کامیاب دھنوں اور مشہور شاعر سیف الدین سیف کی فلمی شاعری کے ملاپ نے پنجاب کی فلمی دنیا میں نیا آہنگ متعارف کروا دیا تھا۔ گجرات کے اس لمبے چوڑے پنجابی گبھرو کی شکل اور موزونیت کو دیکھتے ہوئے فلم "ہیر" میں رانجھے کے کردار کی پیشکش ہوئی۔ ہیر کے روپ میں

سورن لتا کا حسین انتخاب کیا گیا تھا۔ یہ فلم باکس آفس پر کامیاب ہوتی تھی۔ بہت جلد عنایت حسین بھٹی کا فلمی ستارہ عروج پر تھا۔ قومی ترانوں کی پیشکش میں بھی قسمت اس پر آج تک مہربان ہے کہ پاکستانی افواج میں اس کے مشہور ترانہ ''اللہ اکبر، اللہ اکبر'' کی گونج ابھی بھی سنائی دیتی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ شہرت، کامیابی کے بام عروج پر پہنچنے کے باوجود عنایت حسین بھٹی نے تھیٹر کے اسٹیج سے ناطہ نہ توڑا۔ اور تھیٹر پر تماشائیوں نے کبھی اس سے اس مقبول ترانہ کی فرمائش بھی نہ کی اسے ہمیشہ فلم ''ہیر رانجھا'' کا عشق و محبت میں ڈوبا کردار سمجھا گیا۔ وہ جب بھی اسٹیج پر گانے کے لئے کھڑا ہوتا تو فرمائش کا موجوں بھرا سمندر ہوتا جو تماشائیوں کی جانب سے ایک کے بعد دوسری موج کی صورت موجزن ہوتا تھا۔ بے تکان توانائی اور آواز کا گھن گرج اوّل شب سے آخر شب تک قائم رہتا۔ عنایت حسین بھٹی خود کو ہمیشہ عالم لوہار کی طرح لوک فنکار کہلوانا پسند کرتا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ اس کے تھیٹر پہ دکھائے جانے والے کھیل عموماً پنجاب کی لوک داستانوں کے نمائندہ ہوتے تھے۔ اس کے تھیٹر کے گرد پوش پر مرزا صاحباں، سوہنی مہینوال، ہیر رانجھا، سسی مراد، کے رومانوی منظر آویزاں ہوتے تھے۔ ویسے تو لوگ دیگر تھیٹروں میں دکھائے جانے والے عشق و بہادری کے قصے جو یونانی، رومن روایات لئے ہوتے تھے، دیکھنے کو موجود ہوتے تھے، جہاں یہودی کی لڑکی (مرچنٹ آف وینس شیکسپیئر کا ترجمہ) خون ناحق (ہملٹ کا ترجمہ) بہرام ڈاکو، سفید خون (کنگ لیئر کا ترجمہ) کے ساتھ ساتھ پنجاب کی لوک داستانیں بھی پیش کی جاتی تھیں لیکن عنایت حسین بھٹی کا تھیٹر پنجاب کی آرٹ گیلری کا نمونہ تھا۔ پنجابیوں کے دلوں کو موہ لینے والے ان کی اپنی آرزوؤں، تمناؤں کے رومانوی، اساطیری کردار ان کے سامنے ہوتے تھے۔ حسن و عشق کے پیچ و خم ہوتے اور دلکش تانوں میں رات گئے تھیٹر سے اٹھی فلک کا سینہ چیرتی ستاروں کا خون کرتی عنایت حسین بھٹی کی آواز ہوتی تھی۔ ان تمام لوک داستانوں کا ہیرو لمبا تڑنگا، موٹی شربتی آنکھوں، موہنی مسکراہٹ کا مالک، عنایت حسین بھٹی ہوتا، کبھی وہ اسٹیج پر رانجھا کی صورت بنسری کی دلکش تانیں اُڑاتا دکھائی دیتا، کبھی مہینوال شہزادے کا روپ بھرے دریا کی موجوں سے ہم کلام نظر آتا۔ کبھی مرزا جٹ بن کر تیروں سے آسمان چھلنی کئے جانے کا پرعزم نوجواں ہوتا...... لیکن یہ روپ بہروپ شب بھر کے لئے ہوتا۔ دن کے اجالے میں وہ عام آدمیوں کی طرح اپنے تھیٹر کے پردے، بانس، ٹھوک بجا کر دیکھتا دکھائی دیتا۔ لوگ حیران ہو کر اسے دیکھتے...... عنایت حسین بھٹی کا خاص میدان ہیر وارث شاہ کے کلام کی خوبصورت گائیگی ہوتی تھی۔ ہر شب ہی ایسا ہوتا تھا کہ اس سے ہیر سننے کی فرمائش شروع ہو جاتی۔ لوگوں کا شور ہوتا جو ڈرامہ سوہنی مہینوال کے دوران ہیر کی فرمائش کے لئے بڑھتا رہتا۔ جب ذرا یہ شور تھمتا یا وقفہ پڑتا، [illegible]

ہوئے عنایت حسین بھٹی کہتا بھئی آپ کی فرمائش سر آنکھوں پر! لیکن میں شہزادہ مہینوال بنا ہوں اور مہینوال، ہیر نہیں گاتا۔ اس کی محبوبہ کا نام سوہنی ہے۔ چناب کی شوریدہ لہریں دراصل ظالم سماج ہے جو سوہنی اور مہینوال کے وصال و قرب میں رکاوٹ ہے..... مگر میلہ دیکھنے والوں کو اس زمانی اور مکانی ترتیب کی کب پرواہ تھی اور ناچار آخری سین میں جب چناب کی بپھری لہریں سوہنی اور مہینوال کو نگل لیتیں تو عنایت حسین بھٹی اپنا کاسٹیوم بدل کر رانجھے کے بہروپ میں اسٹیج پر آتا اور کلام وارث شاہ سے رات کا کالب پڑا گونجتا۔ ہیر رانجھے کی داستان دلپذیر کے سیلاب میں سننے والے پرکاہ کی طرح بہہ جاتے یاد کے تند و تیز بہاؤ میں تیرتی یادیں ہوتیں سب مل کر ہیر کے ساتھ جوگی کے قول کو جھٹلانے لگتے ہیں۔

ہیر آکھدی جوگیا جوٹھ آکھیں کون رٹھڑے یار ملاوندا ای
ایسا کوئی نہ ملیا میں ڈھونڈھ تھکی جہڑا گیاں نوں موڑ لیاؤندا ای
ساڈے چم دیاں جتیاں کرے کوئی جہڑا جیو دا روگ گواؤندا ای
بھلا دس کھاں چریں وچھنیاں کدوں رب سچا گھریں لیاؤندا ای

بھلا موئے تے وچھڑے کون میلے ایویں جبوڑا لوک ولاؤندا ای
اک بازتھوں کانونے کونج کھوہی ویکھاں چپ ہے کہ کرلاؤندا ای
اک جٹ دے کھیت نوں اگ لگی دیکھاں آن کے کدوں بجھاؤندا ای
دیاں پچوریاں گھیو دے بال دیوے وارث شاہ جے سناں میں آؤندا ای

قیام پاکستان کے نتیجہ میں ہجرت کے سیلاب میں کتنے تھے جو ان سے بچھڑ گئے تھے اب جوگی جھوٹ ہی کہہ رہا ہے کون گئے ہوؤں کو، کھوئے ہوؤں کو واپس لاسکتا ہے اور اس پندھ پر چلتے ہوئے وہ لوگ جو گئے ہوؤں کو، کھوئے ہوؤں کو لانے کے دعویدار ہیں بے شک ہماری کھال سے اپنے جوتے بنالیں۔

....

ہیر کی رانجھا کے لئے جدائی کا گمبھیر احساس چاروں طرف پھیل جاتا۔ عنایت حسین بھٹی کی سوز و گداز میں ڈوبی آواز دلوں میں اترتی اور سیال بن کر آنکھوں کے راستے بہتی جاتی۔

☆......اس مضمون کی تیاری میں ماہر موسیقی سعید ملک کے مضمون سے مدد لی گئی۔ عنایت حسین بھٹی کا انتقال ۳۱ مئی ۲۰۰۰ء میں ہوا موت سے قریباً دو برس پہلے ان کے گلے میں کینسر نے ڈیرہ جما لیا تھا۔ یہ انتہائی تکلیف دہ لمحات تھے۔ خاموش، لب بستہ اب مغنی کے پاس آواز نہیں محض اشارے تھے اشاروں کی زبان میں گویائی کرتے اس نے اپنی خواہش کا اظہار کیا اور وفات سے چند دن پہلے آبائی شہر گجرات میں لائے گئے۔ وہیں انتقال کیا وہیں دفن ہیں۔

ایک زبان کو دوسری زبان پر جو داخلی برتری ہو سکتی ہے وہ ایک زبان کا دوسری زبان سے زیادہ طاقتور ہونا ہے اگر آسٹریلوی قدیم قوم دنیا فتح کر لیتی تو ان کی زبان عالمی زبان ہوتی میرا مطلب ہے کہ یہاں کوئی تکنیکی فرق موجود نہیں۔ انسان بنیادی طور پر مساوی، جینیاتی طور پر ایک جیسے اور ان کی زبان بولنے کی صلاحیتوں میں اگر کوئی فرق ہے تو ان کی قوت گرفت سے ماورا ہے لہٰذا کسی زبان کے برتر ہونے کا خیال کوئی معنی نہیں رکھتا۔

انگریزی کو ہی لیتے ہیں۔ میرا مطلب ہے کہ انگریزی دنیا کی غالب زبان کا درجہ رکھتی ہے ذرا چند صدیاں بیشتر تو دیکھیں انگریزی غیر مہذب جنگلیوں کے ایک گروہ کی زبان تھی۔ ساری دنیا کی ایک زبان ہونا ممکن ہے مگر ضروری نہیں ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہم تمام کیوں انگریزی بول رہے ہیں کیونکہ یہ انگریزی بولنے والی زبان کی طاقت کی وجہ سے ہے۔ پہلے برطانیہ اور اب امریکہ...... ان ممالک کے پاس بے حد طاقت ہے جو ان ممالک کے لوگوں کو تنہا کر دیتی ہے امریکہ وہ چند ممالک میں سے ایک ہے جہاں کے لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ دوسری زبان (Second Language) سیکھنا کوئی ضروری نہیں۔ یورپ کے بہت سے حصوں میں لوگ بہت سی زبانیں بولتے ہیں ہندوستان میں اگر ٹیکسی ڈرائیور سے بات کریں تو وہ پانچ سے زائد مختلف زبانیں جانتا ہوگا۔ یہ لوگ امریکیوں کی نسبت زیادہ ثقافتی (Cultured) لوگ ہیں امریکی اس ضمن میں بہت غیر مہذب ہیں وہ صرف ایک زبان جانتے ہیں باقی کچھ نہیں۔ میں تو اسے غیر صحت مندانہ صورت حال قرار دوں گا اور یہ صحت مند بھی ہو سکتی ہے جب انگریزی بولنے والے دوسری ثقافتوں اور زبانوں سے ہم آہنگ ہوں گے۔

(پرویز امیر علی ہود بھائی کا نوم چومسکی سے پاکستان میں لئے گئے ایک انٹرویو سے اقتباس)

(انگریزی سے ترجمہ: قاسم یعقوب)

سینما

منٹو اور سینما

پرویز انجم

شہرہ آفاق افسانہ نگار سعادت حسن منٹو نے لگ بھگ گیارہ سال فلمی الف لیلیٰ کے جگمگاتے ایوانوں میں گزارے اور وہاں کے اندرون کو خوب دیکھا اور سمجھا۔ منٹو کی لڑکپن میں ہی بمبئی کی فلمی دنیا میں جانے کی خواہش تھی۔ احمد ندیم قاسمی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"فلمی دنیا میں قدم رکھنے کی خواہش کالج کے ہر طالب کے دل میں ہوتی ہے۔ آج سے کچھ عرصہ پہلے یہی جنون میرے سر پر بھی سوار تھا۔ چنانچہ میں نے اس جنون کو ٹھنڈا کرنے کے لیے بہت سے جتن کیے......" (منٹو کے خطوط، ص ۱۴)

اسٹیج اور فلم سے دلچسپی کی وجہ سے منٹو نے اپنے زمانہء طالب علمی میں امرتسر میں چند دوستوں کے ساتھ مل کر ایک ڈرامیٹک کلب بنایا تھا۔ خیال تھا کہ آغا حشر کے ایک ڈرامے کو اسٹیج کیا جائے۔ کلب قائم ہوئے ابھی چند روز ہی ہوئے تھے کہ اُن کے سخت گیر والد نے دھاوا بول دیا اور سب سازو سامان توڑ دیا۔ یوں یہ تمنا تشنہ رہ گئی۔ یہ دراصل اظہار کی آرزو تھی جو راہ کی متلاشی تھی بالآخر منٹو کا یہ شوق انہیں لاہور کی صحافتی زندگی سے علیحدہ کر کے شہرِ نگاراں بمبئی لے ہی گیا۔

یہ ۱۹۳۶ء کے اواخر کا زمانہ تھا۔ منٹو نذیر لدھیانوی کے پرچے ہفت روزہ "مصور" کے مدیر بن گئے۔ اس میگزین میں وہ تنقیدی مضامین اور فلموں پر ریویو وغیرہ لکھتے تھے۔ اس پرچے کے صفحات کے توسط سے منٹو نے اپنی بے باک تحریروں سے فلمی صحافت کا ایک نیا باب لکھا اور اپنے نئے منصب کی دھاک بٹھا دی۔ یہ منٹو کی فلمی زندگی کا پہلا پتھر تھا۔ ویکلی "مصور" کی ادارت کے دوران ہی وہ مشہور صحافی و نقاد بابوراؤ پٹیل سے متعارف ہوئے اور ان کے توسط سے فلم کمپنی "پربھات" میں ایک

منشی کی حیثیت سے ملازم ہو گئے جہاں وی شانتارام جیسے تخلیق کار لوگ کام کرتے تھے۔ یہاں منٹو کو کہانیوں کی نوک پلک سنوارنے اور سینریو وغیرہ لکھنے کا کام ملا۔ اس ادارے میں اولاً انہوں نے ایک فلمی کہانی کے خلاصے کا ترجمہ اردو میں کیا۔ اس کامیابی نے منٹو کے لیے آگے بڑھنے کے دروازے کھول دیئے۔

۱۹۳۸ء میں منٹو نے اسی (۸۰) روپے ماہوار پر خان بہادر اردشیر ایرانی کی امپیریل فلم کمپنی میں بحیثیت اسکرپٹ رائٹر ملازمت اختیار کر لی۔ اس نامور ادارے کے لیے منٹو نے پہلی فلمی کہانی ''کسان کنیا'' لکھی یہ ہندوستان کی پہلی رنگین فلم تھی۔ امپیریل فلم کمپنی کی اس میگا بجٹ فلم کے ہدایت کار موتی بی گڈوانی، موسیقار رام گوپال پانڈے اور گیت نگار خلش کاشمیری تھے۔ اسکرین پلے اور مکالے منٹو نے لکھے تھے لیکن فلم میں شانتی نکیتن کے ایک پروفیسر ضیاء الدین کا نام دیا گیا تھا۔ اب یہ صورت حال منٹو جیسے خودسر کے لیے ایک چیلنج تھا۔ اس معاملے پر منٹو کے دوست لاہور کے مشہور صحافی مظفر حسین شمیم نے امپیریل فلم کمپنی کے مالک اردشیر ایرانی سے ان کی سفارش کی۔ اس کا ذکر وہ اپنے مضمون ''منٹو مر گیا، منٹو زندہ باد'' میں یوں کرتے ہیں!

''میں نے صنعت فلم سازی میں منٹو کی اہمیت پر جملے اسے (اردشیر ایرانی سے) کہے۔ میری یہ گفتگوسن کر اردشیر ایرانی کہنے لگے کہ منشی منٹو اچھا ڈائیلاگ لکھتا ہے لیکن انڈسٹری میں یہ نیا آدمی ہے۔ ہم اسٹوری پر اس کا نام کیسے دے سکتے ہیں۔ یہ بزنس (Business) کا معاملہ ہے۔ ہم مجبور ہیں میں نے کہا اس میں مجبوری کی کوئی بات نہیں کل جو نئے تھے وہ آج پرانے ہو چکے اور جو نئے ہیں وہ کل پرانے ہو جائیں گے''

منٹو امپیریل کمپنی چھوڑ کر ''فلم سٹی'' چلے گئے۔ ''کسان کنیا'' کامیابی سے ہمکنار ہوئی۔ اس میں ماسٹر نثار۔ پدما دیوی، غلام محمد، جلوبائی، اور گیانی وغیرہ نے کام کیا تھا۔ اس فلم کی میکنگ کے دوران منٹو احمد ندیم قاسمی کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔ ''اگر اس رنگین فلم میں ماسٹر نثار ہیرو کے فرائض انجام دے رہے ہیں تو اس کے معنی یہ نہیں کہ میرا ذوق بگڑ گیا ہے۔'' منٹو کیونکر اس نگری میں سمایا؟ یہ ایک فقرہ پوری کہانی بیان کرتا ہے۔

اردشیر ایرانی نے دوبارہ منٹو کو بمعہ اُن کی لکھی ہوئی ایک نئی کہانی کے ساتھ واپس بلا لیا۔ مئی ۱۹۳۸ء میں امپیریل فلم کمپنی کے لئے منٹو کی دوسری فلم ''مجھے پاپی کہو'' تھی مگر منٹو پھر اپنی افتاد طبع کے ہاتھوں سروج مووی ٹون چلے گئے۔ جولائی ۱۹۳۸ء میں منٹو کی ایک کہانی پر سروج مووی ٹون کی فلم ''تو بڑا کہ میں بڑا'' ریلیز ہوئی۔ منٹو کی لکھی یہ کہانی لیڈر شپ اور خطاب یافتہ افراد پر خوبصورت

طنز تھا۔ ۱۹۳۹ء میں منٹو نے مہرہ پکچرز کی فلم'' دیکھا جائے گا'' لکھی ۔اُن دنوں'' مصور'' ویکلی کے مقابلے میں ہفت روزہ ''اداکار'' بمبئی سے نکلتا تھا۔اس میگزین کے مالک سید عطاء اللہ شاہ ہاشمی نے سعادت حسن منٹو کے اس فلم کے لیے لکھے مکالموں پر اپنے رسالے میں ایک ریویو شائع کیا۔اس پر منٹو سیخ پا ہو گئے حالانکہ عطاء اللہ شاہ ہاشمی نے اُس تبصرہ میں اُن کی تعریف کی تھی۔صحافتی چشمک کے باعث اس پر دونوں میں لڑائی ہوئی اور نوبت ہاتھا پائی تک پہنچ گئی۔فلم'' دیکھا جائے گا'' کے ہدایت کار جے بی گڈوانی تھے اور اس میں ان اداکاروں نے کام کیا تھا خورشید،شیراز،ایم اسماعیل،جیون، گوپ،مادھوری،اور مرزا مشرف وغیرہ۔

۱۹۳۸ء سے ۱۹۳۹ء تک منٹو سروج مووی ٹون میں رہے جو بعد میں ہندوستان سنے ٹون بن گیا۔ہندوستان سنے ٹون کے لئے منٹو نے ایک کہانی ''مڈ'' (کیچڑ) لکھی۔اس کا منظر نامہ بھی منٹو نے لکھا تھا یہ فلم گجراتی زبان میں'' اپنی نگریا'' کے نام سے ۲۷ جنوری ۱۹۴۰ء کو ریلیز ہوئی۔اس کے پروڈیوسر نانو بھائی وکیل تھے۔ہدایت کار دادا گنجال اور موسیقار رفیق غزنوی تھے۔ یہ ایک غریب لڑکے کی داستان ہے جو کیچڑ میں پیدا ہوتا ہے اور کیچڑ میں ہی پھلتا پھولتا ہے اور بڑا ہو کر کیچڑ ہی سے اپنی روزی کماتا ہے۔یعنی گارے سے اینٹیں بناتا ہے۔ایک غریب لڑکی جو اسکی توجہ حاصل کر لیتی ہے۔لیکن حادثاتی طور پر وہ امیر ہو جاتی ہے۔کچھ عرصہ بعد لڑکے کو بھی زمین میں دبا سونا کہیں سے مل جاتا ہے مگر دونوں کو امیری کی زندگی بہت دنوں تک راس نہیں آتی اور فلم کا افسانوی اختتام یہ تھا کہ دونوں اسی ٹوٹے پھوٹے چھکڑے پر جا رہے ہوتے ہیں۔منٹو نے اس کہانی میں اپنے افسانے''نیا قانون'' کے منگو کو ایک نئے انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی تھی منٹو نے کہا تھا۔اگر یہ اسٹوری فلمائی گئی اور ڈائریکشن اس چیز کو برقرار رکھ سکی جو میرے سینے میں ہے تو میرا خیال ہے کہ آپ میرے''مڈ'' میں سارا ہندوستان دیکھ لیں گے'' لیکن کہانی میں بہت سی تبدیلیاں کر دی گئیں جس کا منٹو کو بے حد دُکھ ہوا۔فلم کے کردار کسی اور ہی دنیا کے باسی معلوم ہوتے تھے۔اس کے گیت منٹو نے بذریعہ خطوط احمد ندیم قاسمی سے لکھوائے کیونکہ منٹو، قاسمی کے لئے فلموں میں جگہ پیدا کرنے کی کوشش میں تھے اس فلم کے ہیرو نذیر تھے دیگر اداکاروں میں شوبھنا سمرتھ،جینت ،مادھوری،مجید،شانتارن اور کے این سنگھ شامل تھے۔

جنوری ۱۹۴۰ء میں منٹو نے ایک فلم ''پڑوس'' کا اسکرپٹ لکھا اور فروری ۱۹۴۰ء میں انہوں نے ''دھرم پتنی'' کا بھی اسکرپٹ لکھا۔یہ کہانی مہاراشٹر کے معنف کھانڈ یکر کے ایک ناول سے ماخوذ تھی ۔اس فلم کے مکالمے پہلے کیدار شرما سے لکھوائے گئے تھے مگر فلم کے پروڈیوسر شیراز علی حکیم کو پسند نہیں

آئے تو منٹو کی خدمات حاصل کی گئیں۔منٹو نے ناول کا ترجمہ کیا اور احمد ندیم قاسمی کو پنجاب سے دہلی بلایا۔خود بھی دلی گئے۔وہاں احمد ندیم قاسمی کی شراکت سے اس فلم کا اسکرین پلے مکمل کیا۔انہی دلی دنوں یعنی نومبر ۱۹۴۱ء میں کرشن چندر، منٹو اور احمد ندیم قاسمی نے باہمی اشتراک سے ایک کہانی ''بنجارہ'' لکھی اس میں بھی گیت احمد ندیم قاسمی نے لکھے تھے۔یہ کہانی چاندنی چوک دلی میں جگت ٹاکیز کے مالک سیٹھ جگت نارائن کو فروخت کی گئی اور رقم آپس میں تینوں نے باہم تقسیم کر کے سوٹ سلوالئے۔

''دھرم پتنی'' کے مکالمے اور منظر نامہ احمد ندیم قاسمی نے لکھا تھا اور منٹو نے اسے سنوارہ تھا یہ ایک ایسی لڑکی کی داستان تھی جسے ایک طوائف نے پالا تھا۔اس تہمت کے ساتھ سسرال والوں کو کیسے قبول ہو سکتی تھی۔یہ اس کہانی کا بنیادی تھیم تھا۔اس کے گیت بھی احمد ندیم قاسمی نے لکھے تھے۔پروڈیوسر شیراز علی حکیم پونا میں اپنا اسٹوڈیو تعمیر کرا رہے تھے انہوں نے یہ کہانی لکھوائی تھی وہ اسے تیلگو، تامل اور ہندی زبانوں میں بنانے کا ارادہ رکھتے تھے لیکن یہ کہانی فلمائی نہ جا سکی۔۱۹۴۰ء میں منٹو نے ایک اور فلمی کہانی ''اسٹیل'' فلمی ادارے ''انڈیا آرٹسٹ'' کے لئے لکھی تھی جس کا معاوضہ منٹو کو چھ سو روپے ملا تھا لیکن پروڈیوسر ڈاگا صاحب کا بھی یہ پروجیکٹ فلمبندی کے مراحل سے نہ گزر سکا۔یہ کمپنی آپس کے جھگڑے کا شکار ہو گئی اور فلم ٹھپ ہو گئی ''اسٹیل'' کے لئے پنجاب سے احمد ندیم قاسمی کے بھیجے ہوئے گیتوں کی شاعری بہت خوبصورت تھی جسے موسیقار رفیق غزنوی نے بہت پسند کیا۔

کئی برس بمبئی میں رہنے کے بعد منٹو چند اختلافات کی وجہ سے بمبئی چھوڑ کر دلی چلے گئے اور ریڈیو اسٹیشن دلی سے منسلک ہو گئے جہاں انہوں نے بے شمار ریڈیائی ڈرامے لکھے۔ڈیڑھ سال کے وقفے کے بعد مصور کے ایڈیٹر نذیر لدھیانوی نے خط لکھ کر انہیں پھر واپس بلالیا کہ یہاں ''خاندان'' فلم کے پروڈیوسر سید شوکت حسین رضوی بمبئی میں آپ سے ایک نئی فلم کی کہانی لکھوانا چاہتے ہیں۔لہٰذا اگست ۱۹۴۰ء میں منٹو واپس بمبئی چلے آئے۔۱۹۴۳ء میں سن رائز پکچرز کی ریلیز ہونے والی فلم ''نوکر'' کی کہانی اور اسکرپٹ سعادت حسن منٹو نے لکھا۔اس کے پروڈیوسر ایم وی ویاس اور ہدایت کار شوکت حسین رضوی تھے موسیقار رفیق غزنوی اور نغمہ نگار شمس لکھنوی اور ناظم پانی پتی تھے۔اس فلم میں لقمان اسسٹنٹ ڈائریکٹر تھے۔اس میں نور جہاں، چندر موہن، شوبھنا سمرتھ، یعقوب اور مرزا مشرف نے کام کیا۔یہاں بھی منٹو کی کہانی کو ان کی مرضی کے مطابق نہیں رہنے دیا گیا تھا اور کہانی کے ہر کونے اور موڑ پر ڈائریکٹر نے اپنی من مانی کی تھی۔اس لئے منٹو اس کی شوٹنگ سے الگ رہے۔بعد ازاں یہ فلم ڈائریکٹر اور پروڈیوسر کے درمیان جھگڑے کی وجہ سے تعطل کا شکار ہو گئی جس کی

وجہ نور جہاں تھی۔ نور جہاں علیحدگی کے بعد اس فلم کے ذریعے دوبارہ شوکت حسین رضوی کے قریب ہو گئی تھیں۔ ان تمام حالات پر منٹو نے شاہکار خاکہ ''نور جہاں سرورِ جاں'' لکھا۔ [1]

اگست ۱۹۴۳ء سے اگست ۱۹۴۷ء تک منٹو بحیثیت کہانی نویس ایس مکر جی کے فلمستان لمٹیڈ سے وابستہ رہے۔ اس ادارے کے لئے انہوں نے فلم ''چل چل رے نوجوان'' لکھی۔ اس کے ڈائریکٹر گیان مکر جی اور موسیقار ماسٹر غلام حیدر تھے۔ فلم کی کاسٹ میں اشوک کمار، نسیم بانو، ویرا، سمپسن این ایل پوری، وی ایچ ڈیسائی تھے۔ یہ منٹو کی کامیاب فلموں میں شمار ہوتی ہے اس فلم کے لئے اشوک کمار کا گایا گیت۔ اُن کا یہ گیت چل چل رے نوجوان...... رُکنا تیرا کام نہیں چلنا تیری شان'' اس فلم کا ٹائٹل سونگ تھا۔ ۱۹۴۵ء میں نسیم بانو اور ان کے شوہر میاں احسان کے ادارے تاج محل پکچرز کے لئے منٹو نے فلم ''بیگم'' لکھی جسے سوشیل مجمدار نے ڈائریکٹ کیا سوشیل مجمدار کے اسسٹنٹس میں راج کپور بھی شامل تھے فلم کا میوزک ایچ پی داس کا تھا۔ ادا کاروں میں اشوک کمار، نسیم بانو، بکرم کپور، شامروہ پوری اور وی ایچ ڈیسائی تھے۔ اس فلم کے دو اداکاروں وی ایچ ڈیسائی اور نسیم پری چہرہ پر منٹو نے خاکے بھی لکھے ہیں۔ ۱۹۴۵ء میں فلمستان کے لئے منٹو نے ''شکاری'' لکھی۔ اس فلم کے پروڈیوسر ایس مکر جی ڈائریکٹر گیان مکر جی اور موسیقار ایس ڈی برمن تھے اور پس منظر موسیقی سے رام چندر نے بنائی تھی۔ اداکاروں میں اشوک کمار، ویرا، سمپس، ہری شیودو سانی، وی ایچ ڈیسائی تھے۔ ۱۹۴۵ء میں چترا پروڈکشن کے پروڈیوسر سی آر گولانی نے منٹو کے افسانے'' دو جھمکے'' کو فلمایا۔ اس کی ذیارہ تر شوٹنگ فلم کے ہدایت کار جے کے نندہ نے لاہور میں کی۔ اس فلم کے مکالمے سید امتیاز علی تاج نے لکھے تھے اور موسیقار پنڈت امرناتھ تھے افسانہ'' دو جھمکے'' کے کرداروں دینو کے رول میں جاگیرا اور حمیدہ کے رول میں للتیا پوار نے خوبصورت اداکاری کی۔ اس میں ولن کا کردار نامور ادیب آغا محمد اشرف نے ادا کیا تھا۔ دیگر اداکاروں میں بے بی اختر، ستیش، رکمنی دیوی، نذیر بیدی وغیرہ تھے۔ یہ فلم کامیاب رہی تھی۔

۱۹۴۶ء میں فلمستان کے لئے منٹو نے ''آٹھ دن'' لکھی۔ یہ پہلی فلم تھی جس کے ٹائٹل پر سعادت حسن منٹو کا نام کہانی نویس کی حیثیت سے درج ہے۔ ورنہ منٹو اپنی کہانیوں میں حذف واضافہ کے پیش نظر فلموں میں اپنا نام نہیں دیتے تھے۔ یہ بہت اچھی کامیڈی فلم تھی۔ یہ پہلی فلم تھی جس کی منٹو نے بھی تعریفیں سنی۔ اس وقت صحافی بابوراؤ پٹیل نے اس پر ریویو بھی لکھا تھا۔ اس کے پروڈیوسر ایس مکر جی تھے۔ ڈائریکشن اشوک کمار نے دی تھیں مگر فلم میں ڈی آر پائی کا نام دیا گیا جو کہ فلمستان میں ایک ملازم تھے۔ فلم کی موسیقی ایس ڈی برمن کی تھی انہوں نے اس میں گلوکاری بھی کی اس میں اشوک

کمار ویرا، راد ھارانی، محسن عبداللہ، وی ایچ ڈیسائی نے اداکاری کی تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ''آٹھ دن'' میں ان ادبی شخصیات نے اداکاری بھی کی۔ منٹو نے ایک خبطی فلائٹ لفٹیننٹ ''کرپارام'' کا ایک مختصر رول ادا کیا جس میں وہ کامیاب رہے اس کے علاوہ افسانہ نگار اوپندر ناتھ اشک نے اس میں پنڈت طوطارام کا مزاحیہ کردار ادا کیا اور شاعر میرا جی اس میں ایک ڈاکیے کے روپ میں پیش ہوئے راجہ مہدی علی خاں نے تو اس فلم میں باقاعدہ ایک کردار ادا کیا تھا۔ اُن کا ایک سین تھا۔ راجہ صاحب عدالت کے کٹہرے میں کھڑے ہوتے ہیں۔ جج پوچھتا ہے'' کیا تمہارے پاس بندوق تھی'' تو راجہ صاحب جواب دیتے ہیں'' جناب! بندوق تھی اس لیے کہ تھی اور نہیں تھی اس لئے کہ خالی تھی'' منٹو نے اس فلم میں بڑے کمال کے مکالمے لکھے تھے فقرہ بازی اور شوکت الفاظ میں معنویت اور مقصدیت منٹو کا خاص وصف تھا۔

فلمستان کے زمانے میں منٹو نے چار فلمی کہانیاں لکھ کر اپنے بھانجے مسعود پرویز کو شالیمار اسٹوڈیو پونا بھیجیں جو کہ وہاں بطور اداکار ملازم تھے۔ ڈبلیو زیڈ احمد نے ان میں سے پہلی کہانی ''کنٹرولستان'' پسند بھی کی اور پھر منٹو جملہ معاملات طے کرنے پونا گئے بھی تھے لیکن اُن کے فلمائے جانے کی کوئی تفصیل نہیں ملتی۔

اگست ۱۹۴۷ء میں جب اشوک کمار اور واچا نے فلمستان چھوڑ کر بمبئی ٹاکیز کی باگ ڈور سنبھالی تو منٹو بھی ان سے جا ملے بلکہ عصمت چغتائی اور شاہد لطیف کو بھی یہاں ملازمت دلوائی۔ اس وقت ملک میں ہندو مسلم فرقہ واریت پھیل گئی تھی جس کے اثرات فلم انڈسٹری میں بھی تھے انہیں دنوں بمبئی ٹاکیز میں منٹو کی ایک کہانی کو رد کر کے دو کہانیوں عصمت چغتائی کی ''ضدی'' اور کمال امروہوی کی ''محل'' کو منظور کر لیا گیا تھا فسادات کی آگ میں ملک کا بٹوارہ ہو گیا ہندو مسلم تعصب کے اثرات تیزی سے فلم انڈسٹری میں بھی پھیل گئے اور ایک روز اشوک کمار نے منٹو سے کہا'' منٹو اب تمہیں خطرہ ہے۔ لوگ آرٹسٹ کی قدر کرتے ہیں لیکن انسان کا کچھ پتا نہیں تم پاکستان چلے جاؤ'' سو منٹو صاحب باجو کی گلی سے نکل کر ۳۱ دسمبر ۱۹۴۷ء کو پاکستان چلے آئے۔

ہندوستان کی تقسیم کے بعد ۱۹۴۸ء میں ہدایت کار کیدار شرما کی فلم ''گوپی ناتھ'' منٹو کے افسانے ''بابو گوپی ناتھ'' پر مبنی تھی۔ اس کے موسیقار نینو مجمدار تھے۔ اس فلم کے لئے شمشاد بیگم نے خوبصورت گیت گائے ''بہت رو سمجھائیو ری لاکھن بار'' جیسا خوبصورت نغمہ اس فلم کا تھا۔ پروڈیوسر ڈائریکٹر دلی کے ادارے ''پنجاب فلم کارپوریشن'' کے زیر اہتمام ۱۹۴۹ء میں ریلیز ہونے والی فلم ''پدمنی'' کی کہانی بھی منٹو کی تھی۔ منٹو نے کچھ اور نام رکھا تھا لیکن دلی صاحب نے اسے ''پدمنی'' کا نام دیا یہ فلم کامیاب

رہی تھی اس کے موسیقار ماسٹر غلام حیدر تھے فلم میں ممتاز شانتی اور اشوک کمار نے اداکاری کی تھی۔ اسی طرح پروڈیوسر رجول نے ایک فلم ''گھمنڈ'' بنائی۔ یہ کہانی بھی منٹو کی تھی۔ اُن دنوں منٹو سخت بیمار تھے۔ تنویر نقوی جب بھارت گئے تو معاوضے کے لئے سیٹھ رجول کو منٹو کا پیغام دیا۔ رجول نے فوراً بذریعہ تار سندھ میں اپنے بھائی سے کہہ کے رقم کا انتظام کر دیا۔

''مرزا غالب'' اس کہانی پر سعادت حسن منٹو نے ۱۹۴۰ء میں قیام دلی کے دوران کام شروع کر دیا تھا اس کے لیے منٹو نے بہت سی کتابیں اور غالب کی شخصیت پر مٹیریل ادھر ادھر سے اکٹھا کیا۔ اہل زبان لوگوں سے بھی استفادہ کیا تا کہ اس زمانے کی تہذیب و معاشرت میں حقیقی عنصر نظر آئے۔ بے حد تحقیق و عرق ریزی کے بعد ۱۹۴۷ء میں اس کہانی کو مکمل کیا۔ یہ تخلیقی حوالے سے منٹو کا یہ سب سے اعلیٰ اور اہم کام ہے۔ ۱۹۵۴ء میں سہراب مودی نے انڈیا میں یہ کہانی فلمائی جس میں غالب کی حیات، شخصیت اور عہد کو انتہائی عمدہ انداز میں پیش کیا گیا تھا۔ اس کے مکالمے، افسانہ نگار راجندر سنگھ بیدی نے لکھے۔ گنگا جمنی زبان میں یہ اُن کی بہت خوب کوشش تھی۔ اس میں اداکار بھارت بھوشن نے مرزا غالب کا کردار ادا کر کے زوال پذیر مغلیہ عہد اور معاشرے کی پوری کیفیت کی عکاسی کی تھی۔ تاریخی فلم محض تذکرہ ہوتا ہے۔ کہانی تو ایک بہانہ ہوتی ہے جس کی مدد سے اُس عہد کی پرچھائیاں فلمبند کی جاتی ہیں۔ اس میں مرزا غالب جب جیل سے رہا ہو کر اپنی محبوبہ کے یہاں آتے ہیں اور دروازہ کھٹکھٹاتے ہیں تو کوئی جواب نہیں آتا۔ اُس وقت وہ ایک سادہ مگر دُکھ بھرے جملے میں اس عہد کا پورا نقشہ کھینچ دیتے ہیں ''ارے کہاں ہو دلی والو!؟...... دن دھاڑے ہی سو گئے؟'' دیکھئے اب کس طرح وہ سارا عہد اس میں پرو دیا گیا ہے۔ اس فلم میں بھارت بھوشن اور ثریا نے لاجواب اداکاری کی۔ اس فلم کی موسیقی کے لئے پہلے خواجہ خورشید انور کو منتخب کیا گیا تھا۔ خواجہ صاحب رضامند بھی ہو گئے تھے مگر مصروفیت کے سبب وقت نہ دے سکے پھر اس کی موسیقی غلام محمد نے دی موسیقار غلام محمد نے ثریا اور طلعت محمود کی آوازوں میں غالب کی غزلوں کی دلنواز طرزیں بنائیں۔ ''دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے'' ''یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا'' ''نکتہ چیں ہے غم دل'' ''عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی'' ''پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا'' اور محمد رفیع کی آواز میں ''کرتے ہیں محبت تو گزرتا ہے گماں اور''

فلم کی ہیروئین ثریا نے اس میں غالب کی ''ڈومنی'' (طوائف) کا کردار ادا کیا۔ دیگر کاسٹ میں بھارت بھوشن کے علاوہ نگار سلطانہ، دُرگا کھوٹے، الھاس، افتخار اور جگدیش سیٹھی تھے۔ یہ دوسری فلم ہے جس کے ٹائیٹل پر مصنف کی حیثیت سے منٹو کا نام درج ہے۔ تاہم ''مرزا غالب'' سہراب مودی کی بہترین فلموں میں سے ایک ہے۔ انہوں نے اس فلم کی ریلیز سے غالب کو سارے ہندوستان میں

روشناس کرادیا۔ خصوصاً ساؤتھ کے علاقوں میں جہاں لوگ ٹیگور کو جانتے تھے غالب کو نہیں۔ اُردو کے حوالے سے سہراب مووی اور منٹو کا یہ بہت بڑا کارنامہ ہے یہ اولین اُردو فلم تھی جسے بھارت میں قومی اعزاز سے سرفراز کیا گیا۔

پچاس کی دہائی میں سہراب مووی ہی کے ادارے منروا مووی ٹون نے وکٹر ہیوگو کے مشہور ناول ''لامزرایبل'' سے متاثر ہو کر ایک فلم بنائی ''کندن'' اس ناول کی تلخیص بھی سعادت حسن منٹو نے کی تھی۔

۱۹۹۷ء میں نیشنل فلم ڈویلپمنٹ کارپوریشن نے کلکتہ میں ایک بنگالی زبان میں فلم بنائی'' انتارین'' یہ منٹو کے افسانے'' بادشاہت کا خاتمہ'' سے متاثر ہو کر بنائی گئی تھی۔ بنگالی فلموں کے شہرت یافتہ مرنال سین اس کے ہدایت کار تھے۔ اسکرین پلے بھی انہوں نے ہی لکھا تھا یہ ایک حقیت پسند آرٹ مووی تھی۔ فلم کی ہیروئین ڈمپل کپاڈیہ نے تنہائی کا شکار ایک عورت کی ذہنی نفسیات کا جذبات واحساسات پر بہترین اداکاری کی خاص طور پر اُن کے چہرے کے ایکسپریشن فلم کی لحہ بہ لحہ کہانی بیان کرتے ہیں اس میں مرنال سین نے بڑی ذہانت سے ایک پختہ کار ہدایت کار کے فرائض انجام دیئے۔ تکنیکی حوالے سے ششی آنند کی فوٹو گرافی لائٹنگ اور خاص طور پر پس منظر موسیقی بے حد معیاری تھی ایسی شاہکار آرٹ فلمیں متوازی سینما کا قیمتی اثاثہ ہیں۔

تقسیم ہندوستان کے بعد سعادت حسن منٹو نے زندگی کے آخری سات سال اور سترہ دن پاکستان میں گزارے۔ اسی دور میں ہی انہوں نے اپنے شاہکار افسانے تخلیق کیے مگر فلم کے لئے طبع آزمائی میں ناکام رہے۔ یہاں منٹو نے پہلی فلم ''بیلی'' کی کہانی اور اسکرین پلے لکھا اسے پاکستان کی پہلی پنجابی فلم ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ ۴ فروری ۱۹۵۰ء کو ریجنٹ سینما لاہور میں ریلیز ہونے والی یہ فلم بری طرح ناکام رہی۔ حالانکہ اس فلم میں کام کرنے والے سب مستند لوگ تھے مگر اور کئی وجوہات کے ساتھ اس کی ناکامی کی بڑی وجہ ملک کی ابتدائی ابتر صورت حال ہوسکتی ہے جو کہ سینما کے ماحول کے لئے ابھی موزوں نہیں تھی۔ اس کے ہدایت کار مسعود پرویز تھے اور موسیقی رشید عطرے نے ترتیب دی تھی۔ اداکاروں میں سنتوش کمار، شاہینہ، (رفیق غزنوی کی بیٹی) صبیحہ اور ایم اسماعیل وغیرہ تھے۔ اس فلم کے ذریعے منٹو معروف پنجابی شاعر احمد راہی کو فلموں میں لے کر آئے۔ جنہوں نے اپنے کیریئر کا آغاز اس گیت سے کیا۔ ''اہل جوانی دیاں مینڈیاں نیں..... گندھے گی شگناں والی رات نی مں آپے لائیاں۔''

منٹو کی دوسری فلمی کہانی ''آغوش'' تھی جو ۱۹۵۳ء میں ریلیز ہوئی اور ناکام رہی اس کے ہدایت

کار مرتضیٰ جیلانی اور موسیقار ماسٹر عنایت حسین تھے۔ اس کے مکالمے احمد ندیم قاسمی نے لکھے تھے اور نغمہ نگار سیف الدین سیف تھے۔ سیف کے لکھے یہ گیت فضل حسین اور منور سلطانہ نے گائے۔ ''محبت مسکرائی جھوم اٹھی ہر شے جوانی میں'' ''آج یہ کس کو نظر کے سامنے پاتا ہوں میں'' یہ پہلی فلم تھی جس کا منٹو کو قابل ذکر یعنی پانچ ہزار روپے معاوضہ ملا۔ ''آغوش'' کی شوٹنگ کے دوران منٹو ہر وقت سیٹ پر موجود رہتے تھے اور خاص طور پر فلم کے دو کرداروں پر زیادہ توجہ دیتے تھے۔ ایک کردار جبرو (غلام محمد) تھا اور دوسرا پیاری (صبیحہ)۔ جبرو شہر کا سب سے بڑا غنڈہ تھا اور ''پیاری'' اس کی بے حد پیاری اور اکلوتی بیٹی تھی۔ اس کی ماں اسے جنم دے کر مر گئی تھی۔ جبرو جو ہر شام شہر کی مختلف عورتیں بلا کر محفل جمایا کرتا تھا۔ بازاری عورتیں اس کے خوف سے یہ محفلیں آباد کرتی تھیں۔ پھر جبرو کا ایک چیلا (آزاد) اس کی بیٹی پر عاشق ہو جاتا ہے اور اس طرح منٹو کی یہ کہانی آگے گئی اور موڑ لیتی ہے۔ ان اداکاروں کے علاوہ اس کی کاسٹ میں سنتوش کمار، گلشن آراء، یاسمین، ظریف، ایم اسماعیل اور علاؤ الدین تھے۔

اس کے بعد منٹو نے ایک اور کہانی ''دوسری کوٹھی'' لکھی۔ یہ اُن کی لکھی آخری فلمی کہانی تھی۔ ان دنوں ریگل سینما لاہور کے اوپر ایک آفس میں منٹو صاحب کی ادیبوں کے ساتھ نشست رہتی تھی۔ اس دوران انہوں نے یہ کہانی لکھی۔ جس کا منظر نامہ نصیر انور نے لکھا تھا۔ تقسیم ملک کے وقت دلیپ کمار کے بھائی ناصر خان پاکستان آگئے تھے اور یہاں وہ ہماری پہلی فلم ''تیری یاد'' کے ہیرو بنے ان کا ارادہ فلم سازی کا تھا۔ لہٰذا انہوں نے منٹو سے یہ کہانی خرید لی مگر بعض وجوہات کے سبب ناصر خان فلم شروع کرنے سے پیشتر ہی واپس بھارت چلے گئے اور یوں یہ کہانی فلمائی نہ جا سکی۔

۱۹۵۷ء میں ملک ٹاکیز لاہور کے مالک باری ملک نے ایک پنجابی فلم ''یکے والی'' بنائی جس کے ہدایت کار ایم جے رانا اور موسیقار جی اے چشتی تھے۔ اس کے مصنف احمد راہی نے منٹو کے ایک افسانے ''لائسنس'' کے ساتھ ایک دوسری کہانی ملا کر اس فلم کا اسکرین پلے لکھا تھا کہ ایک لڑکی جو محنت مزدوری کی خاطر ٹانگہ چلاتی ہے اور لائسنس کے قانون کی زد میں آ جاتی ہے۔ اس کہانی کا مرکزی خیال تھا کہ گورنمنٹ پیشہ کرنے کے لئے عورت کو لائسنس تو دیتی مگر ایک عورت کو محنت مزدوری کے لئے کوچوانی کا اجازت نامہ نہیں دیتی جو کہ ایک عمدہ طنز تھا۔ ''یکے والی'' اپنے وقت کی عہد ساز فلم تھی کہتے ہیں کہ اس کی کمائی سے مالکوں نے لاہور میں باری اسٹوڈیو بنایا اس میں اداکارہ مسرت نذیر نے ٹانگے والی کا شاندار رول ادا کیا۔ دیگر کاسٹ میں سدھیر، اجمل، ظریف، زبیدہ، نذر اور الیاس کشمیری تھے۔

۱۹۶۶ء میں منٹو کے افسانے ''جھمکے'' پر پروڈیوسر، ڈائریکٹر اقبال شہزاد نے فلم ''بدنام'' فلمائی یہ ایک اعلیٰ پائے کی بے حد کامیاب اور تعمیری فلم تھی۔ ہدایت کار نے منٹو کے افسانے سے پوری طرح انصاف کیا تھا۔ اس کے مکالمے ریاض شاہد نے اس قدر جامع انداز میں تحریر کئے تھے کہ اس کی باز گشت آج بھی سنائی دیتی ہے چست اور زوردار مکالمہ نویسی کی ایسی تخلیق پاکستان کی فلموں میں دوبارہ دیکھنے میں نہیں آئی۔ حالانکہ منٹو کا یہ افسانہ اُن کے اعلیٰ پائے کے افسانوں میں شمار نہیں ہوتا لیکن ریاض شاہد اور اقبال شہزاد نے اس پر بہت محنت کی یوں تو صحافت سے فلم میں آنے والے ریاض شاہد نے ایک ناول ''ہزارداستان'' لکھ کر ادب میں بھی قسمت آزمائی کی لیکن انہیں شہرت فلموں کے مکالموں سے ملی۔ ''بدنام'' میں نبیلہ اور علاؤ الدین فن کی بلندیوں پر نظر آتے ہیں۔ دیگر کاسٹ میں اعجاز، نیلو، زمرد، رنگیلا، جعفری، دلجیت مرزا اور حمید وائیں تھے۔ موسیقار دیبو بھٹا چاریہ اور نغمہ نگار مسرور انور تھے اس فلم میں ثریا ملتانیکر کی آواز میں ایک نغمہ ''بڑے بے مروت ہیں یہ حُسن والے'' کلاسیک کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس فلم کی اعلیٰ کہانی پر سعادت حسن منٹو کو نگار ایوارڈ دیا گیا۔

۱۹۷۵ء میں ہدایت کار حسن طارق کی فلم ''اک گناہ اور سہی'' ریلیز ہوئی یہ ایک منفرد قسم کی طبع زاد فلم تھی جس کا مرکزی خیال منٹو کے افسانے ''ممی'' سے لیا گیا تھا۔ اسے تحریر آغا حسن امتثال نے کیا اور قابل دید انداز میں اس کے مکالمے لکھے۔ گیت نگار سیف الدین سیف اور مسرور انور تھے اور موسیقی نثار بزمی کی تھی اس فلم میں صبیحہ خانم نے ایک اینگلو انڈین عورت کا کردار اتنی خوبصورتی اور مہارت سے ادا کیا کہ کریکٹر ایکٹریس کے طور پر ''ممی'' کے اس کردار کو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ اس فلم کو بہت ایوارڈ ملے اور تاشقند کے فلمی میلے میں صبیحہ خانم کو خصوصی ایوارڈ سے نوازا گیا۔ صبیحہ خانم کے علاوہ اداکارہ رانی نے بھی ایک کال گرل کے روپ میں بہترین اداکاری کی۔ دیگر اداکاروں میں محمد علی، شاہد، نیرّ سلطانہ، درپن، طاش، ساقی اور کمال ایرانی تھے۔

۱۹۷۶ء میں فلمساز میاں جاوید کی ریلیز ہونے والی پنجابی فلم ''لائسنس'' بھی منٹو کے افسانے سے ماخوذ تھی۔ یہ فلم بھی بے حد کامیاب رہی تھی۔ کردار نگاری کے حوالے سے مصطفیٰ قریشی نے اس فلم سے ایک نئی زندگی کا آغاز کیا۔ پنجابی کے کہنہ مشق ہدایت کار اسلم ایرانی نے اس فلم کو انتہائی مہارت اور عمدہ انداز سے بنایا تھا۔ مصطفیٰ قریشی کے علاوہ اس فلم میں سلطان راہی اور نجمہ نے بھی کام کیا تھا۔

غالباً منٹو کی ایک کہانی ''کثاری'' بھی پاکستان میں فلمائی گئی ہے اور قتیل شفائی کی فلمساز کی حیثیت سے علاقائی زبان میں بنائی گئی فلم ''عجب خان'' بھی منٹو کی ایک کہانی سے منسوب ہے جو کسی

غیر ملکی زبان میں بھی ڈب کی گئی تھی ایک تکنیک کار عاشق نوری ایسٹ افریقہ سے اس کی ڈبنگ کے لئے لاہور آئے تھے۔ان کے علاوہ زمانہء بمبئی کے دوران اور بھی کئی فلمیں ہیں جن میں منٹو کا کنٹری بیوشن تھا۱۹۹۸ء میں راقم الحروف نے بمبئی میں اشوک کمار سے ملاقات کی تھی اس گفتگو میں آشوک کمار کا کہنا تھا کہ بمبئی ٹاکیز کی فلمیں کنگن، جھولا، بندھو،قسمت اور نیا سنار میں بھی منٹو کا کنٹری بیوشن تھا مگر یہ سب ابھی تحقیق طلب پہلو ہے۔

ایک منشی سے لے کر کہانی کار تک اور ایک زمانے میں فلمستان کے آقاؤں میں سے ایک کی حیثیت سے منٹو نے اس نگری کو قریب سے دیکھا۔ان کی نظر اور مشاہدہ غضب کا تھا سالہا سال کے تجربے نے منٹو کے سامنے گلیمر کی اس دنیا کے راز کھول دیئے تھے۔منٹو فلم کی دنیا کے ارباب اختیار سے ذہنی مناسبت نہیں رکھتے تھے۔ہندوستانی صنعت فلم سازی پر منٹو نے کئی گراں قدر مضامین بھی لکھے۔ان مضامین میں وہ ایک منجھے ہوئے فلمی نقاد کی حیثیت سے نظر آتے ہیں انہوں نے اپنے ایک مضمون میں ہندوستان کی صنعت فلم سازی پر ایک نظر میں ۱۹۱۳ء میں ڈی جی پھالکے کی پہلی ہندوستانی فلم سے اپنے زمانے تک کی فلم انڈسٹری کے نشیب وفراز کا ایک تجزیاتی جائزہ پیش کیا ہے۔ منٹو اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہمارے خطے کی بلند معیار کی فلموں کی ضرورت ہے جن کو بین الاقوامی مقابلے میں رکھا جا سکے۔منٹو اس میں فلم سے وابستہ فلم کاروں کو ہدف تنقید بناتے نظر آتے ہیں جو کہ دوسری کی چھوڑی ہوئی ہڈیاں پیش کرتے ہیں منٹو کی سوچ صرف اس وقت ہی نہیں بلکہ آج بھی صحیح ہے کہ ہماری فلموں میں ہندوستانیت یورپین لباس میں نظر آتی ہے اس صداقت پر آج اتنے سال گزرنے کے بعد بھی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔

منٹو نے اپنے ایک مزاحیہ مضمون'' میں فلم کیوں نہیں دیکھتا'' میں بے رحمی سے عمل جراحی کی ہے۔اس میں بھی وہ فلم کے بہت سے تاریک گوشے بے نقاب کرتے ہیں۔تکنیک کے اسرار ورموز پر منٹو عملی تنقید کا ایک اچھا نمونہ اپنے دوسرے مضمون ''زندگی'' میں پیش کرتے ہیں منٹو کردار نگاری کے فن کو مصوری، سنگ تراشی ،افسانہ نگاری، شاعری اور موسیقی کے ہم پلہ قرار دیتے ہیں اور اس میں محنت ولگن کے عنصر کو ضروری سمجھتے ہیں۔اور وہ فلموں میں ایسے کردار چاہتے ہیں جو صرف فرشتے یا شیطان نہ ہوں بلکہ دونوں کا مجموعہ ہوں اور ایسے ہوں جن کا تعلق ہماری اس زمین سے جڑا ہو منٹو کے نزدیک ہندوستانی فلم میں سب سے بڑا نقص اس کی بے جا طوالت ہے۔ وہ ہمیشہ اختصار کے قائل رہے ہیں۔فلم کی طوالت کے باعث مکالمے، واقعات اور حادثات طویل ہوں گے۔طویل سیٹ اور موقع بے موقع ناچ گانا بقول منٹو اس سے فلم کی رفتار میں ''لنگڑا پن'' پیدا ہوتا ہے وہ فلم کی تشکیل میں

ہدایت کار کے رول پر خاص زور دیتے ہیں۔ فلم تکنیک کے بارے میں منٹو لکھتے ہیں:

''فلمی افسانہ نگاری کو سمجھنے کے لئے اسٹوڈیو، بہترین استاد ہے آپ پردے پر فلموں کو بغور دیکھ کر کچھ سبق حاصل کر سکتے ہیں پھر بھی سینماہال میں چند ضروری نکتوں پر روشنی ڈالنے والا موجود ہونا چاہیے۔''

منٹو خداداد صلاحیت کے مالک تھے۔ انہوں نے اپنے مشاہدے اور مطالعے سے فلم تکنیک کے سلسلے میں کئی تجربے کئے۔ منٹو فلمی دنیا میں فقط اپنے معاشی مسائل حل کرنے میں مصروف نہیں رہے۔ وہ بار بار اپنے احباب کو فلمی دنیا کے تمام داؤ پیچ سمجھاتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ انہوں نے دیگر لوگوں کی طرح اس معاملے کو پیشہ وارانہ راز نہیں سمجھا بلکہ اسے صلائے عام بنانے کی کوشش کی منٹو جان گئے تھے کہ سینما ہی ہندوستانی ذہن کو بیدار کرنے کا ایک طاقت ور وسیلہ ہے۔ لہٰذا اس کو سنوارنے اور صحت مند لائینوں پر لگانے کی ضرورت ہے۔ انہوں نے بے حد خلوص سے اس میڈیم کے ذریعے خدمت کی جس میں وہ کسی حد تک کامیاب بھی رہے۔ ان کی زبردست خواہش تھی کہ فلم کا وسیلہ جاہل لوگوں کے ہاتھ میں نہ رہے۔ اور اس میں باصلاحیت اور روشن دماغ پڑھے لکھے لوگ شامل ہوں ان کے خطوط کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ منٹو نے ادبی شخصیات کے لیے فلم میں جگہ بنانے کی عملاً کوشش کی۔ وہ احمد ندیم قاسمی کو لکھتے ہیں:

'' آپ اپنی اسٹوری جلد از جلد مکمل کر کے بھیجئے ان دنوں امپیریل فلم کمپنی میں ایک دو اسٹوریوں کی ضرورت ہے'' (منٹوں کے خطوط ص ۱۴۳)

''ایک فلم کمپنی کے ساتھ سودا طے ہو گیا ہے کل سے میں اس کے مکالمے لکھنے میں مصروف ہو جاؤں گا۔ میں چاہتا ہوں اس کے گیت آپ لکھیں'' (منٹو کے خطوط، ص ۶۸)

احمد ندیم قاسمی کے لیے منٹو نے فلمی دنیا میں ازحد کوشش کی۔ کرشن چندر کو بھی منٹو نے ہی فلم کی جانب راغب کیا احمد ندیم قاسمی کو لکھتے ہیں'' کرشن چندر صاحب سے کہئے کہ فلم کے لیے کوئی Outstanding چیز لکھیں۔'' (منٹو کے خطوط، ص ۱۱۳)

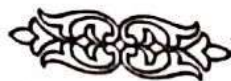
اور مزید لکھتے ہیں'' کیا راجندر سنگھ بیدی کوئی فلمی افسانہ نہیں لکھ سکتے ؟ دیہاتی افسانوں کی آج کل بہت ضرورت ہے۔'' (منٹو کے خطوط ص ۱۱۳)

منٹو ہی نے افسانہ نگار اوپندر ناتھ اشک کو فلمی مکالمہ نگاری کے لیے دلی سے بمبئی اپنے پاس بلایا۔ بلکہ اوپندر ناتھ اشک اپنے فلمستان کے ابتدائی زمانے میں منٹو کے گھر ہی مقیم رہے اور پھر نامور مصنفہ عصمت چغتائی اور تقسیم ملک کے بعد پاکستان آجانے کے بعد منٹو نے فلم ''آغوش'' کے مکالمے

احمد ندیم قاسمی سے لکھوائے اور اپنی پہلی اور پاکستان کی پہلی پنجابی فلم ''بیلی'' جس کے کہانی کار منٹو تھے اس فلم کے ذریعے انہوں نے معروف پنجابی شاعر احمد راہی کو متعارف کرایا۔

منٹو کی دو تصانیف ''گنجے فرشتے'' اور ''لاوڈ اسپیکر'' اُن کی معاصر فلمی زندگی کا آئینہ ہیں یہ اپنی قسم کے منفرد خاکوں کے مجموعے ہیں جن میں فلمی لوگوں اشوک کمار، شیام، نرگس، نسیم بانو، بابو راؤ پٹیل، نینا، وی ایچ ڈیسائی، نور جہاں، نواب کشمیری، آغا حشر، ستارہ، کلدیپ کور، انور کمال پاشا، رفیق غزنوی، وغیرہ پر بھرپور شخصی خاکے ہیں۔ ان کا مطالعہ دلچسپ بھی ہیں اور عبرت ناک بھی۔ منٹو صرف روزنوں سے ہی نہیں جھانکتے بلکہ اُن لوگوں میں بیٹھ کر اُن کی نفسیات کو بھی سمجھتے ہیں۔ ان خاکوں میں فلمی دنیا کے شب و روز کی تمام خوبصورتیاں اور بدصورتیاں بیان کی گئی ہیں۔

فلمی دنیا میں ایک لمبا عرصہ گزارنے کی وجہ سے منٹو کی ادبی تخلیقات میں اکثر کہانیاں اس ماحول کی پروردہ ہیں مثلاً لتیکا رانی، بسم اللہ، پُراسرار لڑکی، مس مالا، سنتر پنچ، میرا نام رادھا ہے، جانکی پیرن، ممی، ایک بھائی ایک واعظ، ہارتا چلا گیا، میرٹھ کی قینچی وغیرہ ایسی کئی کہانیاں ہیں جن کا تعلق فلم انڈسٹری کے ساتھ کسی نہ کسی پہلو سے ہے۔ ان میں خود منٹو کی حیثیت بھی ایک کردار کی سی ہے واقعات کی بنت اور کرداروں کی ایسی پیش کش ان کہانیوں کو جاندار اور دلچسپ بنا دیتی ہے۔ یہ سب منٹو کے مشاہدات پر مبنی ہیں۔ یہ تخیلی کہانیاں نہیں بلکہ ان کی بنیاد ٹھوس حقائق پر ہے جس سے فلم کے شب روز کھل کر سامنے آجاتے ہیں۔

منٹو فلم کو ادب سے کمتر درجے کی چیز نہیں سمجھتے تھے۔ انہوں نے فلموں میں مقصدیت اور سلیقہ پیدا کرنے کے لیے بہتر سے بہتر کہانیاں لکھیں۔ منٹو کو افسوس رہا کہ اُن کی بیشتر کہانیاں فلم کے ناخداؤں کے ہاتھوں برباد ہو گئیں اور ارباب اختیار کی نااہلیت کے باعث مسخ ہوئیں اور وہ چیز سامنے نہیں آئی جس کا خواب منٹو دیکھتے تھے۔ فلم نگری میں سعادت حسن منٹو کا سب سے بڑا کارنامہ ''مرزا غالب'' ہے۔ یہ فلم ۱۹۵۶ء میں ریلیز ہوئی مگر افسوس اس کی کامیابی کے وقت منٹو اس دنیا میں موجود نہیں تھے۔

فیض، فلم کے حوالے سے

پرویز انجم

فیض احمد فیض، ترقی پسند تحریک سے جو بلاشبہ اردو زبان و ادب کی سب سے بڑی تحریک بن کر پھیلی، بے حد متاثر ہوئے۔ اسی تحریک کے زیرِ اثر گہری رومانیت کو لئے انقلابی تجربوں کی جانب بڑھے اور ایک بڑے معتبر شاعر بن گئے۔

فلم کو ذریعہ اظہار بنانے والے ترقی پسند مصنفین کے شمار میں فیض بھی تھے اور فلمی صنعت کی شان دوبالا کرنے میں ترقی پسند مصنفین نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ بمبئی کی فلمی دنیا میں ہندوستان بھر کے ادیبوں اور شاعروں نے شہرت بھی کمائی اور دولت بھی۔ اعلیٰ پائے کے ان ادیبوں شاعروں کی شمولیت کے باعث برصغیر کی فلموں کا معیار بھی بلند ہوا اور اس طرح وہ بیک وقت ادبی اور فلمی تخلیق کے ذریعے اپنے ذوق کی تکمیل بھی کرتے رہے۔

تقسیمِ ملک کے بعد پاکستان میں جب فلمی صنعت وجود میں آئی اور اس نوزائیدہ انڈسٹری میں فلمیں بننے لگیں تو شعر و ادب کے کچھ لوگوں نے بھی طبع آزمائی کی، فیض بھی چند دن فلمی کشش کا شکار ہوئے مگر فیض احمد فیض کو فلموں نے اپنی طرف زیادہ راغب نہ کیا۔

مقام فیض کوئی راہ میں جچا ہی نہیں

۲۵ مئی ۱۹۵۹ء کو سنچری فلمز کی ریلیز ہونے والی فلم ''جاگو ہوا سویرا''، مشرقی پاکستان (ڈھاکہ) میں فلم بند کی گئی۔ فیض احمد فیض اس فلم کے کہانی نویس اور نغمہ نگار تھے۔ ہدایت کار کے فرائض اے جے کاردار نے انجام دیئے اور نیو تھیٹر کلکتہ کی شہرۂ آفاق کلاسیک فلم ''دیوداس'' کے موسیقار تمر برن نے اس فلم کی موسیقی ترتیب دی۔ کیمرہ مین مارشل باردین نامی ایک انگریز تھے۔ پروڈیوسر نعمان تاثیر

اور ڈائریکٹر اے جے کاردار یہ منصوبہ لندن سے لے کر آئے تھے جزوی طور پر یہ رنگین فلم تھی۔ اسے اردو اور انگلش ورژن میں بنایا گیا۔ فلم کی ایڈیٹنگ بھی لندن میں ہوئی اس کے لئے فیض صاحب بطور خاص ماسکو سے لندن گئے تھے۔ بنیادی طور پر ''جاگو ہوا سویرا'' ایک آرٹ فلم تھی۔ جسے بیرونی ممالک میں پیش کرنے کے مقصد کے تحت بنایا گیا تھا۔ یہ فیض اور ان کے ساتھیوں کا فلم کی ہیئت کے سلسلے میں ایک تجربہ تھا۔

چونکہ فلم کو ایک علیحدہ فنِ لطیف کی حیثیت سے نہیں لیا گیا اور نہ ہی اس کے لئے مستند اور جامع راہیں متعین کرنے کی کوشش کی گئی تھی اس کا الزام بھی دوسرے عمومی فلم سازوں پر نہیں کیونکہ وہ اسے کاروبار کی حیثیت سے ہی شروع کرتے ہیں یا پھر غیر ذہنی عیاشی کے لئے۔ ان کا مقصد ''فلم'' بنانا نہیں ہوتا۔ اس صورتِ حال میں اس بات کی اشد ضرورت سمجھی گئی کہ فلم کے لئے ایک علیحدہ فنِ لطیف کی حیثیت سے بنیادی اسالیب مرتب کئے جائیں۔ فیض ہماری غیر معیاری فلمی تکنیک کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''ہم نے اپنے ذہن میں Entertainment کا جو تصور بنا رکھا ہے اور فرض کر رکھا ہے کہ یہی چیز پبلک کو پسند آتی ہے اور یہ ایک ایسی چیز ہے جو ہمیشہ اسی طرح پیش کی جائے گی تو یہ تصور اور تاثر غلط ہے...... جہاں تک بیرونی ممالک کا تعلق ہے ظاہر ہے کہ وہ لوگ جو کہ زبان نہیں سمجھتے آپ کی۔ اور آپ کی موسیقی سے اس قدر آشنا نہیں ہیں تو انہیں تو سب سے زیادہ دلچسپی اس بات سے ہوتی ہے کہ پاکستان کے معاشرے کے بارے میں انہیں کوئی علم ہو۔ یعنی پاکستان کیسا ہے؟ یہاں کے لوگ کیسے رہتے ہیں؟ کیا کرتے ہیں؟ عاشقی کیسے کرتے ہیں؟ روتے اور ہنستے کیسے ہیں؟ ان کا رہن سہن کا ڈھانچہ کیسا ہے؟ اسی وجہ سے آپ نے سنا ہوگا، علم بھی ہوگا کہ ہماری ان فلموں کی جن میں معاشرے کی نسبتاً بہتر عکاسی کی گئی ہو، دوسرے ممالک میں خالص تفریحی فلموں کی نسبت زیادہ ہے۔ البتہ ان ممالک میں جہاں کہ ہمارے اپنے ہم وطن بستے ہیں اور ان ہم وطنوں کے ذہنوں کو ہم نے اسی سانچے میں ڈھال رکھا ہے جس میں یہاں کے ہمارے لوگ ڈھالے گئے ہیں۔ (وہاں) اسی قسم کی فلم چلتی ہے جس قسم کی فلم یہاں چلتی ہے۔ ہماری فلموں کی روایت (چونکہ) تھیٹر کی ہے اور برصغیر کے پرانے تھیٹر سے چلی آ رہی ہے۔ ابتدائی زمانے کے جو ڈرامے تھے وہی سب سے پہلے فلمائے گئے تھے۔ لیلیٰ مجنوں، شیریں فرہاد وغیرہ جو کچھ اسٹیج پر ہوتا تھا فلم والوں نے جوں کا توں فلم میں پیش

کردیا۔اصل میں یہ Hang over تو اُسی زمانے سے چلا آرہا ہے۔"

(متاعِ لوح وقلم)

حقیقت یہ ہے کہ ہماری فلموں میں پلاٹ اور کردار نگاری پر عام طور پر توجہ نہیں دی جاتی جس سے فلم کا تاثر مجروح ہوتا ہے۔دراصل بنیادی الجھن یہ ہے کہ فلم کو عموماً مرکزی جذبے اور بامعنی انجام کے حوالوں سے تشکیل نہیں دیا جاتا۔فلم کا مرکزی جذبہ وہ کسوٹی ہے جو کسی جذباتی تصادم میں کرداروں کے ردِعوامل کو متعین کرتی ہے اور کرداروں کی تشکیل اس طرح ہو کہ ناظرین کو یہ محسوس ہو کہ اس صورت حال میں اس کردار کے ہاتھوں فطری طور پر ایسے ہی ہونا چاہئے۔

"جاگو ہوا سویرا" روز و شب کی محنت کے بعد تیار ہوئی تو اُسے کئی بین الاقوامی فلمی میلوں میں نمائش کے لئے پیش کیا گیا۔اس فلم نے کئی ایوارڈ بھی حاصل کئے لیکن پاکستان میں مکمل فلاپ ثابت ہوئی۔فلم کی ہیروئن ترپتی مترا تھیں جنہوں نے خواجہ احمد عباس کی کلاسیکل فلم "دھرتی کے لال" میں کام کیا تھا اور مشرقی پاکستان کے شہرت یافتہ موسیقار خان عطا الرحمٰن نے انیس کے نام سے اس میں ہیرو کا کردار ادا کیا تھا۔زورین اور رقاصہ رخشی نے بھی اس میں کام کیا۔مچھیروں کی زندگی کے مسائل اس فلم کا موضوع تھا۔ یہ پلاٹ کے حوالوں سے ایک خوبصورت تجربہ تھا لیکن عام آدمی کے لئے امپکٹ سے عاری تھی اور صرف وہی لوگ اس سے لطف اندوز ہو سکتے تھے جو تصویر کے مختلف بکھرے ہوئے ٹکڑوں کو دیکھ کر، ذہن میں انہیں ایک تصویری معمے کی طرح جوڑ کر اکٹھا کر کے دیکھنے میں ایک حظ محسوس کر سکتے ہوں۔ بقول ایلیٹ "شاعری کے بے ڈھنگے مصرعوں کے درمیان کہیں کہیں سجے ہوئے اچھے اور خوبصورت مصرعے، ایک تاسف انگیز خوشی بخشتے ہیں۔"

ہمارے عمومی ناظرین ان بکھرے ہوئے ٹکڑوں سے ایک امپکٹ بنانے میں ناکام رہے۔سینما میں "جاگو ہوا سویرا" کی ناکامی کی بڑی اہمیت ہے اس ناکامی کی بدولت فلم انڈسٹری کے پروہتوں کو اپنے اندھے عقائد پر مبنی فلموں کے لئے ایک بڑی مضبوط دلیل مل گئی۔اس سے پڑھے لکھے لوگوں کے فلموں میں آنے کی راہیں اور مسدود ہو گئیں۔

کلامِ فیض سے لبریز اس فلم میں "دستِ صبا" کی ایک غزل "موتی ہو کہ شیشہ جام کہ دُر" (شیشوں کا مسیحا کوئی نہیں) سے تھی۔فیض کے لکھے ہوئے بقیہ چار نغمے غیر مدوّن ہیں جو اُن کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ "بھور ہوئی گھر آؤ مانجھی" اور "جاگو ہوا سویرا" یہ دونوں گیت راحت غزنوی نے گائے تھے۔ "بیت چلی ہے رات" راحت الطاف، نیلوفر کی آوازوں میں ریکارڈ کیا گیا اور "شام ڈھلی شام ڈھلی" کے گلوکار الطاف محمود تھے۔ان کی طرزیں تمر برن نے بنائی تھیں۔

فیض احمد فیض کہانی نویس کی حیثیت سے ناکامی کے بعد پھر فلم کے شعبے سے بے تعلق ہو گئے۔
ہماری فلم کے حوالے سے فیض کہتے ہیں:
''موچی بہت کارآمد عضو ہے معاشرے کا، ہر چند کہ اس کے فوائد بہت زیادہ ہیں مگر اسے آرٹسٹ کے زمرے میں نہیں لا سکتے۔ یہ میں مانتا ہوں کہ ہمارے ہاں موچی فلم بنانے والوں سے زیادہ کارآمد ثابت ہوا ہے۔ اس کی آرام دہ اور نفیس بنائی ہوئی جوتی ہماری بے شمار لچر اور پوچ فلموں سے بدرجہا بہتر ہے اور ہمارا موچی اس لحاظ سے یقیناً ایسے فلم سازوں سے بڑھیا ہے کہ معاشرے کے ننگے اور زخمی پاؤں کو سکون پہنچاتا ہے اور فلم ساز، بے معنی قسم کے Vulgar ناچ اور مکروہ قسم کا Voilence دکھا کر معاشرے کے ذہنوں کو غلیظ ترین زخم دیتا ہے۔'' (ہم کہ ٹھہرے اجنبی، ڈاکٹر ایوب مرزا)
فیض بطور کہانی کار ناکام ہوئے اور فلم میکنگ سے متعلق نہ رہے۔ البتہ نغمہ نگار کی حیثیت سے اُن کی نظموں اور غزلوں نے کچھ فلموں کو حیات جاوداں ضرور بخشی۔
آج برصغیر پاک و ہند کی فلمی شاعری میں بہت بڑے بڑے نام تاریخ کا حصہ ہیں۔ جن کا ادبی دنیا میں بہت اونچا مقام ہے۔ آرزو لکھنوی، جوش ملیح آبادی، فیض احمد فیض ساحر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری، کیفی اعظمی، جاں نثار اختر، قتیل شفائی، منیر نیازی، سیف الدین سیف، شکیل بدایونی، حبیب جالب، خمار بارہ بنکوی وغیرہ۔ ان اکابرین نے جس طرح اپنی بلند پایہ شاعری سے اردو ادب کو مالا مال کیا، اسی طرح فلموں کی نغمہ نگاری کو بھی بلندی اور سرفرازی عطا کی۔ اردو ادب کے یہ شہسوار، فلمی نغمہ نگاری کے ریشمی جال میں کیسے پھنسے؟ اس سلسلے میں فلم ساز و ہدایت کار بی این سرکار، اے آر کاردار، ڈبلیو زیڈ احمد، محبوب خان اور سہراب مودی کے نام قابل ذکر ہیں جنہوں نے خود جا کر اور بڑی خوشامد کے بعد انہیں اپنی فلموں کے لئے فلمی گیت لکھنے پر رضامند کیا۔ ان میں اے آر کاردار نے سب سے زیادہ بڑے شاعروں کو فلمی دنیا سے متعارف کرایا تھا۔
بمبئی کی منفرد فلمی و ادبی شخصیت جدن بائی نے بھی کئی شاعروں، ادیبوں اور ہدایت کاروں کو فلمی نگر سے متعارف کرایا۔ فیض احمد فیض سے بھی سب سے پہلے جدن بائی نے ہی فلمی گیت لکھوائے تھے۔ بھارتی اداکارہ نرگس کی ماں، جدن بائی سے ایک بار جب بمبئی میں فیض صاحب کی ملاقات ہوئی تو انہوں نے فیض سے اپنی فلم کے لئے گیت لکھنے کی فرمائش کی۔ جدن بائی خود مصنفہ بھی تھیں اور شعر و ادب کا اعلیٰ ذوق بھی رکھتی تھیں۔ ہر رات اس کے گھر ''میرین ڈرائیو'' پر مشاعرے کی محفل جمتی تھی۔ فیض ان دنوں ادبی طور پر ہی سرگرم تھے مگر جدن بائی کے پرزور اصرار پر انہوں نے دو گیت لکھ

کر دے دیئے۔

مشہور صحافی و مصنف حمید اختر (جو ٹی وی آرٹسٹ صبا پرویز کے والد محترم ہیں) نے ایک فلم ''سکھ کا سپنا'' مسعود پرویز کی زیر ہدایت پروڈیوس کی تو انہوں نے بھی فیض صاحب سے اپنی فلم کے لئے کچھ گیت لکھوائے تھے۔ لیکن فیض کی نوازش بھی فلم کو ناکامی سے نہ بچاسکی۔ اس سے پہلے بھی حمید اختر نے بمبئی میں ''آزادی کی راہ پر'' کی کہانی اور مکالمے، حاجرہ مسرور اور ابراہیم جلیس کی شراکت سے لکھے تھے۔ اسی فلم سے ساحر لدھیانوی نے اپنے کیریر کا آغاز کیا تھا مگر آزادی کے موضوع پر مبنی یہ فلم زبردست فلاپ رہی تھی۔

۱۹۶۲ء میں آغا جی اے گل کی فلم ''قیدی'' ریلز ہوئی اس کے ہدایت کار نجم نقوی تھے جنہوں نے متحدہ ہندوستان کے زمانے میں پُنر ملن، پرتھوی راج سنجوگتا، راجہ رانی، نیا ترانہ، تصویر، پنا، نتیجہ وغیرہ بنائی تھیں ان میں ''پرتھوی راج سنجوگتا'' کے مصنف معروف شاعر اختر الایمان تھے۔ نجم نقوی نیو تھیٹر سے بطور اسکرین پلے رائٹر بھی منسلک رہے تھے۔ اسی فلمساز ادارے نے ہی برصغیر میں فلم کو ادب سے روشناس کیا تھا۔

نجم نقوی کی ''قیدی'' ہٹ فلم ثابت ہوئی۔ اس میں فیض احمد فیض کی یادگار نظم ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'' خاصے کی چیز تھی۔ اس کا شمار فیض کی نمائندہ نظموں میں ہوتا ہے۔ رشید عطرے کی یہ خوبصورت طرز نور جہاں کی آواز میں اس طرح پیش کی گئی کہ امر ہوگئی۔ اس کی بنیاد کلاسیکل سرمائے پر تھی۔ چھوتا ہوا نغمہ بہت جلد زبانِ زد عام ہو جاتا ہے، ہر کسی کے ہونٹوں پر یہ نظم لہرانے لگی۔ فیض کی شہرت کو پَر لگ گئے۔ غزل یا نظم بنیادی طور پر شاعر کی تخلیق کہی جاتی ہے جسے گانے والا موسیقی کے زیور سے آراستہ کرتا ہے۔ اگر بولوں کے ساتھ صحیح انصاف نہ کیا جائے تو غزل کا پورا تاثر کیسے قائم رہ سکتا ہے؟ بولوں کی ادائیگی میں بھی وہی شدتِ احساس اور تاثر نمایاں ہونا چاہئے جو کہ اشعار میں سمویا گیا ہو۔

رشید عطرے متحدہ دور میں نیو تھیٹر میں آر سی بورال جیسے مایہ ناز موسیقار کے اسسٹنٹ رہ چکے تھے پھر مہیشوری پکچرز کے لئے اپنی پہلی فلم ''پگلی'' میں استاد جھنڈے خاں کے ساتھ میوزک دیا تھا اور اس پہلی ہی فلم میں قمر جلال آبادی جیسا شاعر انہیں میسر آ گیا تھا۔ نجم نقوی کی دو فلمیں ''نتیجہ'' اور ''سپنا'' اور عصمت چغتائی کی فلم ''شکایت'' جن کے شاعر نخشب جارجوی اور جاں نثار اختر تھے ان اعلیٰ پائے کے شاعروں کے کلام کو رشید عطرے نے طرزوں کے قالب میں ڈھالا ہوا تھا اور اب فیض کی منفرد نظم کو رشید عطرے نے مشکل راگوں کی آمیزش سے کس قدر دلکش دھن میں سجا کر پیش کیا تھا اور

نور جہاں کے سُر یلے پن سے تو کسی کو کلام ہے نہیں بقول سعادت حسن منٹو ”وہ گھنٹوں ایک ہی سُر پر قائم رہ سکتی تھیں جس طرح جوگی سالہا سال تک ایک ٹانگ پر کھڑے رہ سکتے ہیں۔“

(نور جہاں، سرورجاں)

نور جہاں راکھب سے گندھار تک تمام سُروں کے لگاؤ میں حسن اور نفاست کا ثبوت دیتی تھیں اسی لئے وہ جب بمبئی چھوڑ کر پاکستان آ گئیں تو وہاں موسیقاروں میں صفِ ماتم بچھ گئی تھی۔ ماسٹر سجاد حسین جیسے ہُنر مند کا کہنا تھا ”نور جہاں کے جانے کے بعد بھارت سے سُر اور گائیکی رخصت ہوگئی“۔ نور جہاں نے فلموں کو احساس، جذبہ، سوز اور نشیب و فراز دیا۔ نور جہاں کی آواز کا اُچھوتا پن اور گائیکی پر مکمل عبور کسی اور کو نصیب نہیں ہوا گو موسیقی کے آسمان کا یہ سورج ڈوب گیا ہے مگر اس کی دھوپ برقرار ہے۔

ایک بار فیض صاحب سے کسی نے یہ نظم سنانے کی فرمائش کی تو وہ زیرِ لب مسکرا کر بولے ”بھئی وہ نظم تو اب نور جہاں کی ہوگئی میری نہیں رہی۔“

اس نظم کے لہجہ میں جو سحر انگیز قوت ہے وہی سب سے پہلے گرفت میں لیتی ہے۔ یہ لہجہ آدمی کے احساس سے فوراً ہی رشتہ قائم کر لیتا ہے، غنائی اظہار کی ایسی تازگی اور نغمگی اور ایسے آہنگ کی شادابی جو عوامی شعور کی دین ہے، جدید اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ اس نظم میں زندگی کی کہانی ارفع جمالیاتی احساسات کی سطحوں پر اُجاگر ہوتی ہے فنی اعتبار سے یہ بہت خوبصورت نظم ہے اس کے کئی شعر ضرب المثل بن گئے ہیں۔ خصوصاً یہ شعر!

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا
راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

فیض لکھتے ہیں:

”جب ہم ۱۹۳۵ء میں امرتسر (ایم اے او کالج) میں پڑھاتے تھے تو ہمارے ساتھ ایک ہمارے رفیق کار تھے رام پور کے۔ جن کا نام تھا صاحبزادہ محمود الظفر اور ان کی بیگم تھیں ڈاکٹر رشیدہ جہاں۔ محمود الظفر نے ہم کو کہا کہ ہم نے لندن میں ایک ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کی ایسوسی ایشن قائم کی ہے اور اب ہم چاہتے ہیں کہ یہ تنظیم ہندوستان میں بھی قائم ہو جائے کیا تمہیں اس میں کچھ دلچسپی ہے؟ تو ہم نے کہا ہاں! ہم ضرور اس میں کام کریں گے۔ یہ ہمارے شباب کا دور تھا اور مرض عشق بھی لاحق تھا۔ رشیدہ جہاں نے کہا چھوڑ دیہ عاشقی کے چکر وغیرہ یہ سب فضول باتیں ہیں۔ دنیا کے دکھ جو ہیں ان کی نوعیت

زیادہ سنگین ہے۔ یہ تمہاری عاشقی کا چھوٹا سا معاملہ ہے اور انہوں نے ہمیں سکھایا کہ اپنا غم جو کہ بہت معمولی چیز ہے۔ دنیا بھر کے دکھ دیکھو اور اپنے لوگوں اور اپنی قوم اور اپنے ملک کے۔ اپنی بپتا کے لئے سوچتے رہو گے تو یہ تو خود غرضی ٹھہری۔ ہمارا یہ شعر اسی زمانے کی یادگار ہے۔"
(فیض کے مغربی حوالے" مرتبہ: اشفاق حسین ص ۶۵۹)

فیض کے کلام "نقشِ فریادی" میں دوسرے حصے کی ابتداء اسی نظم سے ہوتی ہے۔ اس حصہ میں رومان اور حقیقت دونوں کا امتزاج ہے جب زندگی کی سچائیوں اور انسانی سے ذہنی اور جذباتی تعلق قائم ہو جاتا ہے تو تخلیقی فکر میں شدت آ جاتی ہے۔ یہ نظم فیض کی شاعری میں ایک زبردست موڑ رکھتی ہے جس کا مرکزی خیال موجودہ اردو شاعری میں ایک اہم رجحان ہے۔ نئے پن کی آئینہ دار یہ نظم، اردو نظم کی تاریخ میں ایک قابلِ رشک اضافہ بنی اور شاعری کی دنیا میں اجتہاد کی حیثیت رکھتی ہے۔ اب نئے شعراء غم دوراں کو غمِ جاناں کی شدت میں کمی کا جواز ٹھہرانے لگے۔ فیض نے سب کو اپنی طرف متوجہ کر لیا تھا یہ نظم جب "ادب لطیف" میں چھپی تھی تو ساحر جیسا شاعر بُری طرح خائف ہو گیا تھا۔ شہرۂ آفاق نظم "تاج محل" کا خالق اب تک نو جوان شعراء میں اپنے احساس برتری میں تھا اور اس خصوصی میدان میں کسی کو اپنا ہم پلہ نہیں گردانتا تھا۔ فیض کی ایسی آمد لمحۂ فکریہ تھی۔ اس کے بعد فیض کی اور کئی نظمیں اور غزلیں شائع ہوئیں اور ہر نئی نظم ساحر پر بم بن کر گرنے لگی۔ انسانی آرٹ کی حدود نہیں مگر ساحر اپنا ایوانِ فن تعمیر کرنے کی بجائے ساری عمر فیض احمد فیض کو اپنا حریف سمجھتا رہا۔

فلم "قیدی" کی اس نظم نے ادب اور فلم میں ایک نئے آہنگ کو رواج دیا۔ اس میں فلمی طرزوں کا سا روایتی اوچھا پن نہیں تھا۔ اس کی وجہ نظم کی شاعری کا غیر معمولی ہونا ہو سکتا ہے۔ کمپوز ہونے سے پہلے یہ خاص کلاسیکل رنگ میں تھی لیکن نور جہاں نے خود گائیکی میں کچھ تبدیلیاں کر کے اسے سہل اور مزید دلکش انداز میں گایا کہ اس کی غنائیت میں جذب اور شوق کی ایک تڑپ سی دکھائی دیتی ہے۔

حمید اختر، فیض کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"وہ جتنے بڑے شاعر تھے۔ اس سے کہیں بڑے انسان تھے۔ محبت ان کے جسم و جان سے پھوٹتی تھی۔ آج سے کوئی بیس برس پہلے نور جہاں نے اس بارے میں مجھ سے بڑی اچھی بات کہی تھی۔ اس نے کہا تھا "میں فیض سے بے پناہ محبت کرتی ہوں مگر یہ فیصلہ نہ کر سکی کہ یہ کیسی محبت ہے" اس لئے کہ کبھی تو مجھے محسوس ہوتا ہے وہ میرے محبوب ہیں کبھی ان کو میں اپنا عاشق تصور کرتی ہوں، کبھی وہ مجھے باپ نظر آتے ہیں، کبھی شوہر کبھی بزرگ، کبھی برخوردار۔"
(مضمون: "لندن میں فیض کے انتقال کی خبر ملنے پر")

میری رائے میں فیض کی شخصیت کی اس سے جامع تعریف ممکن نہیں ہے۔ میڈم نور جہاں کا فیض کے کلام سے پہلا واسطہ ''جگنو'' کے زمانے میں قائم ہوا تھا سید شوکت حسین رضوی کی فلم جگنو میں ایک ایسا گیت ''آج کی رات سازِ درد نہ چھیڑ'' نور جہاں نے گیا تھا۔ یہ نغمہ ادیب سہارنپوری نے لکھا تھا اور اس کی طرز فیروز نظامی نے بنائی تھی۔ دراصل اس گیت کے صرف مکھڑے میں فیض کا یہ مصرع ''آج کی رات ساز دل پُردرد نہ چھیڑ'' معمولی سی ترمیم کے ساتھ استعمال کیا گیا تھا۔ گیت نگار نے فلمی طرز کی ضرورت کے تحت ''دل پُر درد'' اس میں سے خارج کر دیا اور گانے کی استھائیاں بذاتِ خود لکھیں۔ بقیہ گیت بھی سچویشن کے مطابق لکھا تھا۔

۱۹۶۲ء میں ہدایت کار خلیل قیصر کی پہلی فلم ''شہید'' ریلیز ہوئی۔ شہید کی کہانی مصنف ریاض شاہد نے صحرائے عرب کے پس منظر میں لکھی تھی۔ جب لارنس آف عربیہ اپنی سازشوں میں مصروف تھا۔ یہ ۱۹۲۲ء کے دور میں عربوں کی تاریخ کا ایک خونی ورق تھا۔ اس فلم کا اسکرین پلے اور مکالمے روح کو زخمی کر دینے والے تھے۔

پاکستان میں معیاری فلمیں وجود میں آنے کا ایک سبب فلمساز آغا جی اے گل بھی تھے۔ آغا صاحب کی اس فلم کو یادگار فلموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ خلیل قیصر اور ریاض شاہد نے فلم میں بہت برموقع سچویشنز پیدا کر کے ملک کے نامور شاعروں کا کلام حاصل کیا تھا ''شہید'' کے نغمات لکھنے والوں میں فیض احمد فیض، منیر نیازی، قتیل شفائی اور تنویر نقوی جیسے تخلیق کار شامل تھے جن کے کالم کو نہایت سلیقے اور خوبصورتی سے استعمال کیا گیا تھا۔ اس میں فیض احمد فیض کی ایک نظم تھی!

نثار میں تری گلیوں پہ اے وطن کے جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اُٹھا کے چلے

جذبۂ حب الوطنی سے بھرپور اور انتہائی معنوی اعتبار سے یہ لاجواب نغمہ تھا ارض وطن کے لئے فیض کی غیر مشروط اور بامعنی محبت کی غماز اس نظم کا اس سے زیادہ خوبصورت استعمال فلم میں ممکن نہیں۔ اسے منیر حسین نے خوب گایا۔ فیض احمد فیض کو اس پر بہترین نغمہ نگار کا ایوارڈ ملا تھا۔ اس میں منیر نیازی کی ایک غزل نسیم بیگم کی آواز میں ''اس بے وفا کا شہر ہے اور ہم ہیں دوستو'' بھی لاجواب تھی۔ منیر نیازی کی فلموں میں شامل کی گئی غزلیں ہمیشہ مقبول ہوئی ہیں۔ ''شہید'' کی ان نظموں اور غزلوں کو موسیقار رشید عطرے نے خوبصورت دھنوں کا ایسا لبادہ پہنایا کہ وہ یادگار ہو گئیں۔

عطرے صاحب نے کہانی کے عرب پسِ منظر کے پیش نظر، عربی سازوں اور دھنوں کی مدد حاصل کی تھی جس نے دیکھنے اور سننے والوں کو مسحور کر دیا۔ اس طرح یہ عرب و عجم کے ساتھ ساتھ

ہندوستانی موسیقی کا مجموعہ اور حسین امتزاج ہے۔غزلوں، نظموں اور گیتوں کو ان کے مخصوص پس منظر کے ساتھ سلیقے اور حسن کے ساتھ استعمال کرنے کے سلسلے میں، رشید عطرے کو ایک سہولت یہ بھی رہی تھی۔ بمبئی کے زمانے میں منٹو، عصمت چغتائی، شاہد لطیف، خواجہ احمد عباس، کرشن چندر جیسے ادیبوں کے ساتھ اُن کی نشست رہتی تھی۔ ادب اور شعر کا ذوق اور سمجھ ان ہی محفلوں کی بدولت ان میں پیدا ہوئی یہی وجہ ہے وہ شعر کی باریکیاں اور نزاکتیں سمجھتے تھے۔شعر کو طرز میں کس جگہ توڑنا چاہئے، یہ بھی ایک باشعور موسیقار ہی اندازہ لگا سکتا ہے۔

''شہید'' ایک عہد کی فلم تھی۔ خلیل قیصر نے لارنس کی کہانی براہ راست بیان کرنے کے بجائے۔ علامتی اشاروں، گیتوں اور کرداروں کی مدد سے اس تاثر کو ابھارااور اپنا پیغام فلم بینوں تک پہنچانے میں کامیاب ہو گئے۔

۱۹۶۴ء میں فلمساز و ہدایت کار خلیل قیصر کی ایک اور فلم ''فرنگی'' ریلیز ہوئی۔ اس فلم کی کہانی ریاض شاہد نے انگریزوں کے دور میں سرحدی پس منظر میں لکھی تھی کہ انگریز اپنے سو سالہ اقتدار میں باوجود ہزار کوششوں کے سرحد کے پختون اور پٹھان عوام پر قابو نہ پا سکا تھا۔امید، بیداری، جنون اور لہو کی داستان کبھی پرانی نہیں ہوتی۔ زمانہ اس کو بار بار دہراتا ہے۔فرق صرف نام، مقام اور وقت کا ہوتا ہے۔خلیل قیصر کو انقلابی ہدایت کار اور ریاض شاہد کو باغی مصنف کا لقب انہی فلموں کے حوالے سے دیا گیا تھا۔

فیض احمد فیض اور ساحر لدھیانوی کی دو نظمیں جو اس فلم میں شامل کی گئیں۔ انہیں بے حد پذیرائی ملی ان میں ساحر کی نظم کے بول تھے۔

اے وطن اے وطن اے وطن
مرنے والوں کی دم توڑتی آرزو دیکھ

اور فیض کی نظم

ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

''زنداں نامہ'' فیض احمد فیض جیسے باشعور اور صاحبِ طرز شاعر کی رودادِ اسیری ہے۔ بقول بانو قدسیہ ''انہیں دکھوں کی صلیب اٹھا کر چلنے کی عادت رہی جس کے نتیجے میں ان کی شاعری کی آنکھیں ہمیشہ بھیگی رہیں''، فیض اگر پھانسی کے کرب اسیری میں چار سال نہ جیتے تو شاید اردو اور عالمی ادب کا دامن اس عہد ستم کی ایسی جاں گداز روداد سے خالی رہتا۔

پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' دراصل ایتھل اور جولیس روزن برگ کی یاد میں لکھی گئی ہے۔ ساری دنیا میں اس المیہ کا تذکرہ ہوا اور تمام انصاف پسندوں نے امریکہ کے برسرِ اقتدار طبقے کی انتقامانہ اور شقاوت قلب کو محسوس کیا۔ فیض نے اس المیہ کو زندگی کی پیاس اور ولولے کا ایک رجز بنا دیا ہے۔''

(فیض احمد فیض شخصیت اور فن، مرتبہ: سلمیٰ صدیقی، صابر دت، ص ۹۳)

''فرنگی'' میں یہ نظم اپنی سچویشن کے اعتبار سے لاجواب تھی۔ اسے مالا اور جہانگیر نے گایا تھا۔ موسیقار رشید عطرے نے فلم کی عمدہ طرزیں بنائیں۔ اب تو جیسے عطرے صاحب کو کامیابی کی عادت پڑ گئی تھی فلم بین اب فلموں کے ٹائٹل اور پبلسٹی میں رشید عطرے کا نام تلاش کرتے تھے۔ ''فرنگی'' میں فیض احمد فیض کی یہ غزل بھی بے حد مقبول ہوئی۔

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نور بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

فیض کے حوالے سے ایک مضمون میں نامور مصنف آغا بابر، اس غزل کے بارے میں لکھتے ہیں:

''فیض کا کمال یہ تھا کہ وہ غزل کے پردے میں سیاسی بات کہہ جاتے، مگر غزل کے الفاظ تراکیب، معاملہ بندی اور تیور سارے کے سارے غزل کے کہیں بھی بدلتے تک نہ تھے۔ کہا جاتا ہے ملک میں جمہوریت نہ ہو تو نثر لکھنا مشکل ہو جاتا ہے یہ صحیح ہے جمہوریت کی عدم موجودگی میں البتہ شاعر تو بات کہہ لیتا ہے اُسے روزِ اوّل سے بہت سارے لائسنس حاصل رہے ہیں جس طور کی بھی سخت گیری ہو وہ رخسار کے خم اور کاکل کی شکن کے پردے میں واعظ و محتسب کو سناتا ہوا مشکل راہوں میں سے گزر جاتا ہے مگر ان راہوں میں سے نثار نہیں نکل پاتا۔''

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

غزل کا مکمل شعر ہے مگر گلشن سے مراد اپنا ملک ہے جس کا کاروبار شاعر کے حسابوں کئی خرابیوں کے سبب نہیں چل رہا کیمونزم کو بلا کر کہتا ہے اب چلے بھی آؤ کہ ہمارا کاروبار چلے۔ باد نور بہار سے مراد شمال ہے۔ (مضمون: ''دیکھے ہیں ہم نے حوصلے'')

حقیقی زندگی اور شاعر کی تخلیقی شخصیت کا احساساتی باطنی رشتہ جب مضبوط اور مستحکم ہوتا ہے تو شعری تجربے، وقت کے نغماتی آہنگ کی صورت میں اُبھرنے لگتے ہیں۔ فیض رومانی شاعر تھے اور

تغزل ان کے پیرایۂ اظہار کا جزو تھا۔ اُن کے لہجے میں جو نغمگی اور طرزِ کلام میں جو نرمی ہے وہ غزل کا حسن ہے۔ اداسی، مایوسی اور تنہائی کے ساتھ انتظار اور آرزو کی ہلکی سی لگن ایک خوبصورت آنچ کی مانند اس غزل میں موجود ہے اور فیض کے جمالیاتی تجربوں کی معنویت کی توسیع بھی کرتی ہے۔ کنہیا لال کپور فیض کے حوالے سے اپنے مضمون ''پھر نظر میں پھول مہکے'' میں لکھتے ہیں:

''ہمیں وہ دن کل کی طرح یاد ہے جب فیض احمد فیض ساون کی کالی گھٹا کی طرح اٹھے اور دیکھتے ہی دیکھتے آسمانِ ادب پر چھا گئے۔ لارڈ بائرن کے برعکس انہوں نے خود کو ایک صبح نہیں ایک شام کو مشہور و مقبول پایا یہ شام غالباً جولائی ۱۹۳۶ء کی تھی جب گورنمنٹ کالج لاہور میں ایک مشاعرہ کا اہتمام کیا گیا جس میں اس دور کے ممتاز شعراء ڈاکٹر محمد دین تاثیر، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، حفیظ جالندھری، ہری چند اختر، عابد علی عابد، اختر شیرانی، چراغ حسن حسرت، احسان بن دانش نے شرکت کی تھی۔ فیض کو جن کی عمر اس وقت چوبیس سال تھی مشاعرہ کے دستور کے مطابق شروع میں پڑھوایا گیا۔ انہوں نے ایک قطعہ اور دو نظمیں پڑھیں۔ نظمیں تھیں ''مجھ سے پہلی سی محبت میرے محبوب نہ مانگ'' اور ''چند روز اور مری جان فقط چند ہی روز'' اور قطعہ تھا ''رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی۔ مشاعرہ لوٹ کر جب فیض اسٹیج سے اترے ہر شخص کی زبان پر یہ سوال تھے یہ جواں سال مگر پختہ فکر شاعر کون ہے؟ اس نے یہ اندازِ بیاں کہاں سے اُڑایا ہے؟؟''

(فیض احمد فیض، شخصیت و فن، مرتبہ: سلمیٰ صدیقی، صابر دت، ص ۱۴۵)

''فرنگی'' میں ''گلوں میں رنگ بھرے'' فیض کی اس غزل کا بہت چرچا ہوا۔ سچ تو یہ ہے مہدی حسن کی مقبولیت اسی فلم سے شروع ہوئی۔ مہدی حسن نے اس کی طرز خود بنائی تھی۔ غزل اتنی اچھی تھی کہ خلیل قیصر نے اسے فلم میں شامل کر لیا۔ رشید عطرے نے فلمی ضرورت کے مطابق اسے بنا سنوار کر دوبارہ ریکارڈ کیا۔ اس کی لے کچھ تیز کر دی اور بعض سازوں کا اضافہ کر دیا لیکن بنیادی کمپوزیشن وہی رہی جو مہدی حسن نے ترتیب دی تھی۔ غزل، آواز اور کمپوزیشن اور فلم کی مقبولیت ان سب چیزوں نے مل جل کر اس غزل کو سہ آتشہ بنا دیا تھا اور دیکھتے ہی دیکھتے مہدی حسن کی شہرت کا سورج نصف النہار پر پہنچ گیا۔

فیض کی اس غزل کا انتخاب کر کے مہدی حسن نے دراصل اپنے شاندار مستقبل کی بنیاد رکھ دی تھی۔ ایک گائیک کے لئے صحیح کلام کا انتخاب بھی بہت ضروری ہوتا ہے غزل اس سے پہلے بھی مقبول رہی ہے۔ غیر منقسم ہندوستان میں بھی مرد اور خواتین گلوکاروں نے غزل کی گائیکی میں بہت نام پیدا

کیا تھا۔شاعری کے اتار چڑھاؤ اور بولوں کے ساتھ انصاف کئے بغیر کوئی اچھا غزل سرا نہیں بن سکتا۔
استاد برکت علی خاں وہی جذباتی تاثیر اپنی گائیکی میں پیدا کرتے تھے جو شاعر اپنے الفاظ کے ذریعے پیدا کرنا چاہتا۔رفتہ رفتہ غزل اپنی مقبولیت اور دلکشی کھو رہی تھی مہدی حسن نے گھمبیر کلاسیکل مزاج پر موسیقی کی نئی روایت قائم کی اور غزلوں کو راگ راگنوں میں بھگو کر پیش کیا۔ ''گلوں میں رنگ بھرے......'' کی بے انتہا پذیرائی کے بعد مہدی حسن نے اس رنگ میں دیگر نامور شعراء حضرات کی فلمی اور غیر فلمی کئی غزلیں بھی گائیں جو بہت مشہور ہوئیں۔ان کے فلمی گیتوں میں بھی جو دھیما پن ہے وہ اسی غزل سے مستعار ہے۔مہدی حسن کو یقیناً یہ فخر حاصل ہے کہ انہوں نے فیض کے کلام کو اپنی خوش نوائی سے نغمے کی زبان میں ایسے معانی دیئے ہیں جن سے دل اور سماعت وجدان کی سی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں۔

فیض احمد فیض کو کلاسیکل میوزک کا بے حد شوق تھا۔فیض جب اپنے دوستوں، خواجہ خورشید انور، ایم ڈی تاثیر، خواجہ مسعود کے ساتھ اکٹھے ہوتے تو گراموفون سنتے۔ یہ سب کلاسیکل میوزک پسند کرتے تھے۔ بسنت راگ یا جیسے ''جمنا کے تیر لاگی کر یجوا میں چوٹ'' وغیرہ فیض، روشن آراء بیگم کو برصغیر میں اعلیٰ پائے کی گلوکارہ قرار دیتے ہیں۔خواجہ خورشید انور کی صحبت کی وجہ سے یہ شوق مزید پروان چڑھا۔اس زمانے میں فیض طبلہ بھی سیکھتے رہے اور خورشید انور آئی سی ایس کا امتحان دیتے دیتے انقلابی بن گئے۔فیض لکھتے ہیں:

''بھگت سنگھ تحریک میں میرے دو تین قریبی دوست بھی شامل تھے اور ان کے سرغنے خواجہ خورشید انور نے جواب مشہور میوزک ڈائریکٹر ہیں ہوسٹل میں میرے کمرے کو اپنا خفیہ لٹریچر بانٹنے کا اڈہ بنا رکھا تھا۔ یہ تحریریں بیشتر کارل مارکس، لینن اور انقلاب روس سے متعلق تھیں۔''

(مہ وسال آشنائی، ص ۱۰)

فیض احمد فیض کی طرح خواجہ خورشید انور بھی اپنی اوائل عمری میں شعر موزوں کیا کرتے تھے، بلکہ ابتداء میں ان کی شاعری اختر شیرانی کے ساتھ چھپتی رہی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ دونوں حضرات فیض اور خورشید انور اپنے اپنے اصل مقام کی طرف لوٹ گئے پھر فلم ''گھونگھٹ'' میں یہ دونوں اکٹھے ہوئے۔ فیض نغمہ نگار کی حیثیت سے اور خورشید انور بطور موسیقار۔ گیت تھا ''میرے پیا کو ڈھونڈ کے لاؤ سکھی''، فیض نے اس فلم کے لئے ایک ہی گیت لکھا۔اسے نور جہاں کی جادوئی آواز میں ریکارڈ کیا گیا۔خواجہ صاحب نے ''گھونگھٹ'' کی غیر فانی طرزیں بنائیں۔موسیقی کی تخلیق میں خورشید انور ایک بے چین روح کی مانند تھے۔۱۹۴۴ء میں جب خواجہ خورشید انور نے اپنی پہلی فلم ''کڑمائی'' کی موسیقی

ترتیب دی تو ماسٹر غلام حیدر نے یہ فلم دیکھنے کے بعد کہا تھا "آج ایک نئے غلام حیدر نے جنم لیا ہے"
برصغیر کی موسیقی پر بہت کم موسیقاروں نے ایسی انمٹ چھاپ چھوڑی ہے جیسی کہ خواجہ خورشید انور نے ثبت کی ہے۔

۱۹۶۹ء میں "قسم اس وقت کی" آئی۔ اس کے فلمساز و ہدایت کار اے جے کاردار تھے۔ اے جے کاردار شہرہ آفاق ہدایت کار عبدالرشید کاردار کے سوتیلے بھائی تھے۔ "قسم اس وقت کی" ہیئت کے سلسلے میں اُن کا دانستہ دوسرا تجربہ تھا۔ اس سے پہلے وہ حقیقت پسندی کے موضوع پر فیض احمد فیض کے ساتھ مل کر "جاگو ہوا سویرا" بنا چکے تھے اور یہ خوبصورت فلم بھی محض اسی خامی کی بدولت عوام میں مقبولیت نہ حاصل کر سکی کہ اس کا پس منظر جنگی تھا۔ گو پلاٹ کے حوالے سے ایک خوبصورت تجربہ تھا لیکن ہمارے عمومی ناظرین ابھی ذہنی معیار کی اس سطح کو نہیں پہنچے کہ اس طرح کی تجرباتی فلموں سے لطف اندوز ہو سکیں فلم کا تھیم سونگ جوش ملیح آبادی نے لکھا تھا۔

قسم اس وقت کی۔
جب زندگی کروٹ بدلتی ہے۔

یہ فلم فیض احمد فیض کے گیتوں اور غزلوں سے خوب آراستہ تھی جن کی طرزیں سہیل رعنا (اور کالے خاں) نے بنائی تھیں۔ نقشِ فریادی کی یہ غزل!

رات یوں دل میں تری کھوئی ہوئی یاد آئی
جیسے ویرانے میں چپکے سے بہار آجائے

جوش کی شاعری میں فراق کی کسک ہے، محبوبہ کے خدوخال نہیں۔ مخدوم کے یہاں ان کی محبوبہ روح میں بس چکی ہے پھر بھی ان کا انتظار ہے۔ راشد کے یہاں طبعی وصل وہ لذتِ جاوید ہے جسے صرف محبت عطا کر سکتی ہے۔ تینوں شعراء کے یہاں حسن کا شدید احساس ہے پھر بھی سوچنا پڑتا ہے کہ کیا اس احساس کی کوئی اور بلند سطح بھی ہو سکتی ہے؟ جب فیض کے کلام نقشِ فریادی کے یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو کہنا پڑتا ہے کہ احساسِ پسندیدگی یا حسن کی اور بھی بلند سطحیں ہیں اس کے علاوہ فیض کا گیت "دھوپ کنارہ شام ڈھلے۔" یہ دونوں نغمے مجیب عالم نے گائے۔ مہدی حسن کی آواز میں "شوق دیدار کی منزلیں" اور ایک غزل فریدہ خانم کی آواز میں تھی جو فلم میں بھی فریدہ خانم پر ہی پکچرائز کی گئی تھی۔

سب قتل ہو کے تیرے مقابل سے آئے ہیں

"قسم اس وقت کی" کا افتتاح صدر پاکستان جنرل یحییٰ خان نے کیا تھا۔ اداکار طارق عزیز نے

اس میں ایئر فورس کے پائلٹ کا کردار ادا کیا تھا۔ شبنم ایک نرس کے کردار میں تھیں اور بنگالی اداکار حسن امام فلم میں ہیرو تھے دیگر اداکاروں میں روزینہ، روزی اور سورن لتا تھیں۔ سب آرٹسٹوں نے اپنی اپنی جگہ اچھی اور عمدہ اداکاری کرنے کی کوشش کی مگر طویل بجٹ، ایئر فورس کی ساری امداد اور قومی اہمیت کے موضوع کے ساتھ ساتھ عمدہ فوٹوگرافی کے باوجود یہ فلم کامیاب نہ ہو سکی تھی۔

اے جے کاردار نے فلم ڈویلپمنٹ کارپوریشن کی ایک فلم ''دور ہے سُکھ کا گاؤں'' بھی شروع کی گئی تھی جس میں صادق خان ہیرو تھے اس میں بھی فیض احمد فیض کے نغمات تھے لیکن یہ ریلیز نہ ہو سکی۔

۱۹۷۰ء میں ناصر لمیٹڈ کے ہدایت کار شور لکھنوی کی فلم ''چاند سورج'' آئی۔ اس فلم کا نصف حصہ مشرقی پاکستان (ڈھاکہ) میں فلم بند کیا گیا تھا۔ اس میں ندیم، شبانہ اور وحید مراد کے مرکزی کردار تھے۔ ناقص اسکرپٹ کی بدولت یہ فلم ناکام رہی۔ اس میں فیض کی غزل تھی۔

عشق کو حسن سے دوچار نہ کر دینا تھا

جسے مہدی حسن نے گایا تھا اور طرز موسیقار ناشاد نے بنائی تھی۔

ایک فلم ''کنول''، تھی جس میں عارف علی نے فیض کی مشہور غزل گائی تھی۔

خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تو

سکوں کی نیند تجھے بھی حرام ہو جائے

اس نظم کے اظہار کا پیرایہ وہی ہے جو رومانیت پسند شعراء نے رائج کیا تھا۔ اگر اُن شعراء کے نام لئے جائیں تو جوش، حفیظ جالندھری، اختر شیرانی اور کسی حد تک مجاز آگے آگے نظر آتے ہیں۔ فیض کی اس زمانے کی شاعری اور شخصیت دونوں میں ہی رومانیت کا عنصر زیادہ ہے، مگر ان کا انسانی تاریخ اور سماجی شعور کا مطالعہ انہیں رومانیت کے غلبہ سے بچائے بھی رکھتا ہے۔

۱۹۸۶ء میں بھارت میں ترقی پسند نظریات پر مبنی ہدایت کار مظفر علی سید کی ایک آرٹ فلم ''انجمن'' ریلیز ہوئی۔ ملازم پیشہ خواتین اس کا موضوع تھا جہاں کشیدہ کاری کے کارخانوں میں مزدور خواتین کا استحصال کیا جاتا ہے اس فلم میں اداکارہ شبانہ اعظمیٰ پر فیض احمد فیض کی ایک نظم اور لیپ کی گئی ہے۔ اس میں فاروق شیخ، رومی اور ہتنگری نے کام کیا تھا۔

اسی طرح گلزار نے بھی اپنی سپرہٹ فلم ''ماچس'' کے ایک سین میں ''گلوں میں رنگ بھرے'' کے کچھ بولوں کو اور لیپ کیا ہے۔ گلزار ایک سیکولر ذہنیت کے مالک ہیں اور کم لوگ جانتے ہیں کہ ان کا تعلق سکھ مذہب سے ہے چونکہ ''ماچس'' کی کہانی انہوں نے تحریک آزادی ''خالصتان'' کے موضوع پر لکھی تھی اور جب سکھ نوجوان ریاستی جبر کا شکار ہو کر شمالی علاقوں کا رخ کرتے ہیں تو یہاں پر

گلزار نے نہایت ہدایت کارانہ مہارت سے ان نوجوانوں پر اس غزل کے بولوں کو علامتی طور پر پاکستان کے پس منظر میں اورلیپ کیا ہے اور اُس بے سروسامانی اور قربانی سے پھوٹتی آزادی کی امید اور آمد کا خواب بھی اُن کے پیشِ نظر ہے۔

قرۃ العین حیدر فیض کے حوالے سے لکھتی ہیں:

''ایک بار فیض سے کسی نے پوچھا آپ نے غالب سے رنگ تغزل، اقبال سے غنائیت لی ہے اور دونوں میں اپنا سوشلزم مکس کر دیا ہے۔ فیض مسکرائے اور کہا'' بھئی اس سے کسے انکار ہے''...... (سرودِ شبانہ)

فیض کی شاعری میں ایک خاص تاثیر ہے اس کی غنائیت میں شاید ہی کسی کو کلام ہو۔ ان کے کلام میں تغزل اور نغمگی کا جو سحر ملتا ہے وہ ان کی شخصیت کے آہنگ کی دین ہے۔ فیض کا کلام غنائی شاعری کے ایک نئے معیار کو پیش کرتا ہے اس نئے معیار کی پہچان اس حقیقت سے ہوتی ہے کہ شاعر محض تماشائی نہیں۔ بلکہ خود اپنی ذات کو حالات اور حادثات میں الجھا ہوا پاتا ہے۔ وہ اردو ادب کے ان شعراء میں ممتاز مقام کے حامل ہیں جنہوں نے شاعری کو اپنے عہد کا جمالیاتی فلسفہ بنانا چاہا ہے۔ فیض کا کلام اردو میں اسی اہمیت کا حامل ہے جو فارسی میں حافظ شیرازی کو حاصل ہے یا جرمن زبان میں گوئٹے کو، جن کے اشعار کو ذوق وشوق سے موسیقی کے قالب میں منتقل کیا گیا۔

کلامِ فیض یوں تو بے شمار گانے والوں نے گایا ہے لیکن ان کی طرزیں شاید ہی معیار کے اوسط سے پیش ہوئی ہوں لیکن کچھ ہنر مند موسیقاروں نے ان غزلوں اور نظموں کو نہایت دلکش نغموں کی صورت میں اس طرح ڈھالا ہے کہ نظم کے ہر لفظ، رکن یا مصرعے کی معنی خیزی، سُر اور آہنگ کی صورت میں آ کر دو چند ہو گئی ہے۔ اس سلسلے میں کچھ گانے والوں نے بھی کمالِ فن پیش کیا ہے کہ بعض سُروں پر قیام کر کے گائیکی میں ایک خاص کیفیت پیدا کی اور بعض جگہ سُروں کی بے ساختہ چھوٹ سے طرزوں میں جان ڈال دی۔ جس سے برجستگی کا اظہار ہوتا ہے۔ غزل رومانی کیفیت کے اظہار کا نام ہے اس کی گائیکی میں بھی اس کیفیت کا موجود ہونا نہایت ضروری اور لازمی امر ہے اس لئے جن غزل خوانوں نے اس کیفیت کو اپنے فن میں شامل کیا انہوں نے اس میدان میں قبول عام کی سند حاصل کی۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فیض کا ہر مصرع بلکہ مصرعے کا ہر رکن ایک خاص قسم کی غنائیت کا حامل ہے جیسے اردو شاعری میں داغ، اقبال اور حفیظ جالندھری، انگریزی پوئٹری میں شون برن اور بنگالی میں رابندر ناتھ ٹیگور کے کلام کو حاصل ہے۔

غنائیت مغربی ہوتی ہے نہ مشرقی، یہ شخصیت کے آہنگ کی سیال صورت ہے جو تحریر میں جذب ہو کر تحریر کا آہنگ بن جاتی ہے اور زندگی کے احساساتی حدود کو توڑ کر اندر داخل ہو جاتی ہے۔ غنائیت کے بارے میں فیض کہتے ہیں کہ ''یہ غنائیت ایسے ہے جیسے عنفوانِ شباب میں سادہ پانی مئے رنگین دکھائی دیتا ہے یا مئے رنگین کے اثر سے بے رنگ چہرے عنابی ہو جاتے ہیں۔''

فیض کے کلام میں یہی عنصر ہے جس نے ان کے اشعار کو نغمہ سرائی کے لئے بے حد موزوں بنا دیا ہے یہی وجہ ہے کہ ہمارے بہت سے مشہور گانے والے اور گانے والیوں نے فیض کے کلام کا جادو اپنی آواز سے جگا کر سامعین سے ہمیشہ تحسین کی داد حاصل کی ہے۔

فیض کا کلام مجموعی طور پر ایک تمثیلی سفرنامہ ہے جس میں کئی ننھے ننھے ٹکڑے بظاہر ایک دوسرے سے علیحدہ نظر آنے کے باوجود ایک دوسرے میں پیوست ہیں اور وحدت کے حسن کا احساس بخشتے ہیں اور یہ تاثر، سطروں کے درمیان میں پڑھنے کا ہنر جاننے والے، صنعتِ فلم سازی کے طالع آزماؤں کے لئے ہر زمانے میں کشش کا باعث رہے گا۔

کتب نما

مٹّی آدم کھاتی ہے: نئی طرز کا چست ناول

ناول نگار: محمد حمید شاہد

تبصرہ نگار: منشا یاد

محمد حمید شاہد کی اتنی ادبی جہات ہیں کہ اس پر ''محمد حمید شاہد کی تصانیف'' اور ''محمد حمید شاہد کی ادبی جہات'' کے نام سے بالترتیب یونیورسٹی کی سطح پر کام ہو چکا اور ایک کتاب چھپ چکی ہے۔ تاہم وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں اور ان کے افسانوں کے اب تک تین بھرپور مجموعے شائع ہو چکے ہیں جو اہلِ نقد و نظر سے خراج قبولیت حاصل کر چکے ہیں۔ نئے اردو افسانے کی تیسری نسل میں محمد حمید شاہد کا نام صفِ اول کے چند اہم افسانہ نگاروں میں شامل ہے۔

''مٹی آدم کھاتی ہے'' ان کا پہلا ناول ہے۔ جو نہ صرف موضوع اور فکر کے حوالے سے بہت اہم ہے بلکہ یہ اسلوب کے لحاظ سے بھی ایک نیا اور منفرد تجربہ ہے۔ اگر چہ وہ ناول لکھتے ہوئے خود کو افسانوی تکنیک سے پوری طرح الگ نہیں کر سکے بلکہ شاید اردو کا کوئی بھی اہم افسانہ نگار (سوائے قراۃالعین حیدر) نہیں کر سکا۔ اور اس میں حرج بھی کیا ہے۔ لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ وہ طویل مختصر افسانہ کی حدود کو عبور کرنے میں کامیاب ہو گئے۔

مصنف کی طرح اس کے ناول ''مٹی آدم کھاتی ہے'' کی بھی اتنی بہت سی پرتیں ہیں کہ اگر مصنف چاہتا تو ان پرت در پرت واقعات اور کرداروں کی گرہیں کھولتے کھولتے اسے آسانی سے پانچ چھ سو صفحات پر پھیلا سکتا تھا۔ جب کہ آج کل طویل ناول لکھنے کا فیشن بھی ہے مگر اس نے ہنرمندانہ دانشمندی کا ثبوت دیتے ہوئے ایجاز و اختصار سے کام لیا اور اس خطرے سے بھی محفوظ رہا جو افسانہ نگاروں کو ناول جیسی طویل تحریر لکھتے وقت اکثر درپیش ہوتا ہے۔ عام طور پر افسانہ نگار فن کے سوئنگ

پول میں تیرنے کا عادی ہوتا ہے' ناول کا سمندر عبور کرنا پڑے تو اس کا سانس جلد ہی پھول جاتا ہے۔ زبان و بیان پر ہر جگہ پوری گرفت نہ رہ سکنے کے سبب بیانیہ توانا اور ہموار نہیں رہتا۔ دوسرے اسباب کے علاوہ ہمارے افسانہ نگاروں کے ناول سے اجتناب کی ایک وجہ یہ بھی ہے۔

گل باز خان کے دو بیٹے تھے ۔خان دلاور خان اور شہروز خان۔ یہ ناول انہی دو بھائیوں کی کہانی ہے اور اپنی ایک علامتی اور استعاراتی سطح بھی رکھتی ہے۔ یوں تو اس میں حقیقی مشرقی پاکستان مع اپنے سقوط اور اس پر خیال انگیز اور عبرت ناک تبصروں کے پوری شدت سے موجود ہے مگر یہ دونوں بھائی بھی اپنے حقیقی وجود کے ساتھ ساتھ ایک سطح پر مغربی اور مشرقی پاکستان کے استعارے بن جاتے ہیں ۔بڑا بھائی روایتی جاگیردار ہے۔ جابر' متکبر' اور سخت مزاج ۔ وہ جائداد اور حویلی پر ہی نہیں ہر چیز پر قابض ہو جاتا ہے ۔یہاں مجھے کسی دانشور کی بات یاد آرہی ہے کہ مشرقی پاکستان سے دانستہ اور سازش کے تحت اس لیے جان چھڑائی گئی تھی (Delebrate Debackle) کہ بنگالی عوام کا مزاج جمہوریت پسند ہے اور فوجی تسلط اور جاگیرداری کو پسند نہیں کرتا ۔ یوں بھی ہمارے جو چھن ہیں ان کے ساتھ ہم خود نہیں چل پا رہے تو وہ کب تک چل سکتے تھے۔

کردار نگاری کسی ناول میں بہت اہمیت رکھتی ہے ۔اس ناول میں بھی یہ خوبی موجود ہے ۔خاص طور پر بڑے بھائی شہروز' داماد کیپٹن سلیم ، بنگالی عورت منیبہ' کہانی بیان کرنے والے بے نام کردار اور اس کے ماں باپ اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ بڑے بھائی خان جی کے کردار کی تشکیل و تعمیر تو ناول نگار نے بہت ہی عمدگی سے کی ہے۔ وہ چھوٹے بھائی کا حصہ بھی جو ایک نرم دل' حسن پرست اور فنکارانہ مزاج کا آدمی ہے' غصب کر لیتا ہے۔ وہ اس قدر سفاک ہے کہ باپ کے مرنے پر چھوٹے بھائی کو اس کا منہ تک نہیں دیکھنے دیتا۔ مطلق العنان بادشاہت اور جاگیرداری میں زمین خونی رشتوں پر فوقیت رکھتی ہے۔اسی لیے کہا گیا کہ مٹی آدم کھاتی ہے ۔ زمین کے لئے سگے بھائیوں کو مروا دیا جاتا ہے ۔ بقول شاعر' راج پیارا راجیاں ویر دیڑ آرے' چنانچہ خان جی چھوٹے بھائی شہروز کو شہر کی سڑک پر حادثے میں مروا دیتے ہیں اور حادثے کی خبر کو اس کے بیٹے اور دیگر لوگوں تک رسائی سے روکنے کی خاطر اسے اخبار کے مقامی ایڈیشن تک محدود کرنے کا انتظام بھی کر لیتے ہیں۔ زر اور زمین پرست نظام میں انسانوں پر بیلوں' گھوڑوں اور دیگر پالتو جانوروں کو برتری حاصل ہوتی ہے۔اسی لیے کہانی بیان کرنے والے کے باپ پر چتکبرے بیل کو فوقیت حاصل تھی۔

اس ناول میں شاید روایتی ہیرو' ہیروئین اور ولن تو نہ ہوں اور پورے ناول اور ماحول پر خان جی چھائے ہوئے ہیں مگر پڑھنے والے کی تمام تر ہمدردیاں چھوٹے بھائی کے بیٹے کیپٹن سلیم کے ساتھ جڑ

جاتی ہیں جسے متروک آدمی، ناواجب آدمی، اور غیر مربوط آدمی جیسے ناموں سے بھی یاد کیا گیا اور جو مشرقی پاکستان اور اپنی محبت کے سقوط کے بعد دیوانگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہیروئین کے لیے منیبہ سے بہتر کون ہے جو اپنے محبوب کے لیے اپنا سب کچھ، پہلا شوہر، گھر، وطن کی مٹی ہی نہیں اپنی جان تک قربان کر دیتی ہے۔ بعض کردار تھوڑی دیر کے لیے آئے مگر اپنی شناخت چھوڑ گئے جیسے میجر جلیل، نصیب اللہ، اس کی متروکہ بیوی اور خوبرو بیٹی کے علاوہ مولوی دوزخی وغیرہ۔ زرجان اور خرم بھی ایسے ہی کردار ہیں جو اپنی جھلک دکھا کر غائب ہو جاتے ہیں مگر ان کی اپنی اپنی انفرادیت ہے۔

اس کہانی کے کئی راوی ہیں۔ مصنف کا کہنا ہے کہ اس کے دو راوی ہیں۔ ایک کہانی کہنے والا اور دوسرا اسے قلمبند کرنے والا۔ کہانی قلمبند کرنے والا درمیان میں اپنے کومنٹس ہی نہیں دیتا بلکہ اپنی کہانی شروع کر دیتا ہے مگر یہ کہانی اندر سے مرکزی کرداروں اور پلاٹ سے جڑی ہوئی ہے اس لیے کہیں بھی دخل در معقولات کی صورت اختیار نہیں کرتی بلکہ تاثر میں گہرائی اور کہیں کہیں ڈرامائی رنگ بھر دیتی ہے۔ مصنف نے یہ ناول لکھتے ہوئے سارے حواس اور حسیات سے کام لیا اور بیان کی مختلف تکنیکیں استعمال کیں۔ پہلے دو راویوں کے علاوہ اس میں ایک مدیر کے بھی کومنٹس شامل ہیں جس کے پاس زلزلے کے ملبے سے نکل کر یہ کہانی پہنچی اور جس کا کہنا ہے کہ یہ چھپنے کے لیے نہیں لکھی گئی تھی اور اسے قابلِ اشاعت بنانے کے لیے رفو کا بہت سا کام کرنا پڑا۔ اسی کی وساطت سے ہمیں اس کہانی کے وطن (Locale) کا پتہ بھی ملتا ہے۔ پھر ایک چوتھا راوی ہے یعنی ان سب کو وجود میں لانے والا خود ناول نگار جو کہانی کی گیند کو ایک زوردار ہٹ لگا کر خود پس پردہ چلا جاتا بلکہ تماشائیوں میں جا کر بیٹھ جاتا ہے اور گیند کو آگے اور مختلف کرداروں کو کرکٹ فیلڈروں کی طرح اس کے پیچھے بھاگتے دیکھتا رہتا ہے۔ گیند باؤنڈری کے باہر چلی جاتی ہے اور وہ زور زور سے تالیاں بجاتا ہے۔

زبان و بیان کی خوبصورتی اور تشبیہوں کی ندرت اس ناول کی ایک اور بڑی خوبی ہے۔ یہ نہ صرف بیانیے کا حسن بڑھاتی ہیں بلکہ اس میں تہذیبی اور ثقافتی رچاؤ پیدا کرتی ہیں۔ مصنف نے ان سے کسی صورت حال یا کردار کی محاکاتی تصویر کشی کا کام بھی لیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

☆......"جب بازار میں دودھ ملتا ہو اور جب چاہو تب ملتا ہو تو گھر میں ایسی بھینس پالنے کا کیا فائدہ جو دودھ کم دے اور پونچھ زیادہ جھاڑتی ہو"

☆......"اسے یوں لگا نصیب اللہ ہنس نہیں رہا تھا ایک ایسے جوہڑ میں تیرنے کی کوشش کر رہا تھا جس کی تلچھٹ کا کیچڑ سارا پانی پی گیا تھا"

☆......اس کہانی کو مرتب کرتے ہوئے مجھے یوں لگنے لگا ہے کہ جیسے میرا بدن چرخی جیسا ہے جس پر بہت

سی رسی لپیٹی ہوئی ہے یہ رسی کھینچ کھینچ کر اتنی شدت سے لپیٹی گئی ہے کہ میری پسلیاں دہری ہوگئی ہیں۔

جس طرح کرداروں کے ناموں سے کردارنگاری میں مدد ملتی ہے اور محض نام سن کر ہی کردار کا حلیہ اور شباہت آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے اسی طرح مقامی زبان کے بعض الفاظ کا خوبصورت استعمال بھی ماحول سازی میں بہت ممد ثابت ہوتا ہے جیسے چاہنگیں' چتکبرا بیل' گھوڑوں کی مختلف اقسام (اپنی سورگ میں سؤر کہانی کی بکریوں کی طرح) گندیکہ' مانکیا' امرینا' بہوپڑیا' تھارو بریڈ اور رل گڈ یعنی مخلوط نسل وغیرہ۔ لیکن ایک بات کی سمجھ نہیں آئی انہوں نے بوکا کو چرمی ڈول کیوں کہا؟ اس کے لیے بوکا کا لفظ کیوں استعمال نہیں کیا؟۔ کیا وہ اپنے دیباچہ نگار شمس الرحمن فاروقی سے ڈر گئے؟

ناول کی کہانی جسے غیر مربوط یادداشتوں کی کہانی بھی کہا گیا' ناک کی سیدھ نہیں چلتی ۔ کئی پر پیچ راستوں سے گزرتی ہے۔ اس کی راہ میں ٹیلے اور گھاٹیاں' پہاڑ اور وادیاں ۔ ریت اور پانی ' دوب اور دلدل سبھی کچھ آتا ہے۔ اس میں بعض اندھے موڑ بھی آتے ہیں اور اگر چہ اس میں تین چار کہانیاں موجود ہیں مگر مشرقی پاکستان کی کہانی کو مرکزی حیثیت حاصل ہوجاتی ہے جو اگر چہ نہایت اختصار کے ساتھ بیان ہوئی مگر ناول نگار نے اصل اور اہم باتوں اور نتائج کو توجہ سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔ مثلاً جب جلیل چٹاگانگ کلب میں کھانا کھاتے اور سیاسی بحث کرتے ہوئے اپنے غصے پر قابو پالیتا ہے تو کہتا ہے کہ جب اِدھر کے لوگوں کو الیکشن جیتنے کے بعد بھی اقتدار سے صرف اس لیے محروم رکھا جائے گا کہ ہم بنگالی ہیں تو بنگالیوں کو باغی ہونے سے کون روک سکے گا۔ اور تھوڑی دیر بعد جب اسے یقین ہو جاتا ہے کہ سب اسے دیکھ رہے ہیں تو وہ چپاتی کو چیر کر اس کے دو حصے کر دیتا ہے۔

مشرقی پاکستان کے بنگلہ دیش میں تبدیل ہوجانے اور برما کے راستے وہاں سے فرار کے بعد کہانی اپنے پہلے ٹھکانے پر واپس آجاتی اور ایک ڈرامائی موڑ مڑتی ہے ۔اس مرحلے پر ایک نیا انکشاف ہوتا ہے ۔ بیان کرنے والا کہانی کا ہی نہیں' خان جی کے خاندان کا بھی حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ افسانوی تکنیک ہے جس کا میں نے شروع میں ذکر کیا ہے۔ شروع ہی سے لکھنے والے کو اس بات کا شدت سے احساس رہا کہ اسے ایک چست اور نئی طرز کی ایسی کہانی لکھنا ہے جس میں واقعہ احساس بن کر ہوا ہو جاتا ہو اور ہم دیکھتے ہیں کہ وہ اس میں پوری طرح کامیاب ہوگیا۔

اس کتاب کے نام اور انتساب میں بھی فنکارانہ سلیقہ دکھائی دیتا ہے۔ انتساب میں اگر کتاب کے عنوان کا اضافہ کرلیا جائے تو ناول کی پوری تفہیم سمجھ میں آجاتی ہے۔ ''آدمی کے نام' جو زمین کی محبت میں دیوانہ ہوگیا ہے اور زمین یعنی مٹی آدم کھاتی ہے۔''

انسان دوستی......نظریہ اور تحریک

مصنف: ڈاکٹر صلاح الدین درویش

تبصرہ نگار: اشفاق بخاری

ڈاکٹر صلاح الدین درویش کی تصنیف ''انسان دوستی......نظریہ اور تحریک'' ابھی حال ہی میں منظر عام پہ آئی ہے۔ ایک دور تھا کہ پاکستانی معاشرہ میں علم وحکمت کے خزانوں سے مالا مال ایسی کتابیں نہ صرف شائع ہورہی تھیں بلکہ ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھیں۔ یہ ساٹھ کی اولیں دہائی کا دور تھا۔ شاعری، ناول، افسانہ، ڈرامہ، مصوری، سنگ تراشی، رقص اور فلسفہ وفکر الغرض فنون لطیفہ کا کوئی شعبہ ایسا نہ تھا جو معیار و وقار کے سفر پر گامزن نہ تھا۔ یہ دور مارکسی خیالات کے فروغ کا دور تھا۔ ادبی مجالس سے لیکر سیاسی جلسوں، سیاسی پارٹیوں کے منشور گویا سب اسی فلسفہ کے گرد گرداں تھے۔ انسان اپنے سے بہتر انسان کی تلاش میں نکل پڑا تھا۔ انسان کے دکھ، درد کا درماں تلاش کیا جانے لگا تھا۔ ہر طرف رجائیت کا روشن سویرا پھیل رہا تھا۔ نوجوانوں کے ہاتھوں میں مارکس، اینگلز، لینن، ماوزے تنگ، لوسیون، چی گویرا میں سے کسی ایک کتاب کا ہونا ایک عام بات تھی۔ علی عباس جلالپوری، سبط حسن، میجر اسحاق محمد، عبداللہ ملک، ابن حنیف اور دیگر کی فکری تصانیف کی دھوم مچی ہوئی تھی۔ انگریزی زبان میں ویو پوائنٹ، آوٹ لک جیسی فکری وادبی دستاویز کا بڑی بیتابی سے انتظار کیا جاتا تھا۔ کالجوں، یونیورسٹیوں کے فارغ التحصیل دانشور طلباء میں یہ نعرہ عام تھا۔

It is better red than wed!

ڈاکٹر صلاح الدین درویش اسی قبیلہ اور کارواں کے مسافر ہیں۔ اگرچہ یہ جنس اب کم یاب ہے مگر نایاب نہیں ہے۔ ایسے لوگوں کے بارے میں فیض صاحب نے کہا تھا!

حلقہ کئے بیٹھے رہو اک شمع کو یارو
کچھ روشنی باقی تو ہے ہر چند کہ کم ہے

پچھلی ایک دو دہائیوں سے یہاں علم و جستجو کے چراغ گل کئے جانے اور مینا وایاغ کو بڑھائے جانے کا کلچر چلا آ رہا تھا کہ انٹرنیٹ کی صورت (Highway of Knowledge) شاہراہِ عقل و خرد اور وجدان کا سلسلہ دراز ہوا ہے کہ ایک بار پھر سے یہاں ساٹھ کی دہائی کا کلچر نمودار ہونے لگا ہے۔ تحقیق اور جستجو کے کیسے کیسے زاویے سامنے آ رہے ہیں۔ اردو ناول کا مطالعہ بہت روایتی انداز میں کیا جاتا رہا ہے، لیکن معاشرہ کی قلب ماہیت میں مادی اور جدلیاتی قوتوں کے حوالہ سے پہلی مرتبہ سامنے آ رہا ہے ورنہ اضافہ ادب کے نقادانِ فن صرف ان موضوعات پر قانع رہے ہیں جو مختلف جامعات میں مقبول و مصروف رہے ہیں۔ اردو فکشن کی تنقید صرف انہی داستانوں، ناولوں اور افسانوں تک محدود رہی ہے جو مختلف جامعات کے اردو نصاب میں شامل رہے ہیں۔ ڈاکٹر صلاح الدین درویش اس دائرہ کے باہر کا نقاد اور ریسرچ اسکالر ہے۔ جدید ناول ایک عرصہ سے بے توجہی اور نقادوں کی غفلت کا شکار چلے آ رہے تھے۔ تصنیف ہذا میں اس کی کو بھی پورا کیا گیا ہے۔ عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر، جیلہ ہاشمی، انیس ناگی، غلام الثقلین نقوی، خدیجہ مستور، انتظار حسین، طارق محمود، مستنصر حسین تارڑ، فاروق خالد، صدیق سالک اور دیگر ناول نگاروں کا نئے زاویوں سے جائزہ لیا گیا ہے۔ ناول کی وسعت کے لحاظ اور اعتبار سے کچھ بھی تلاش کیا جا سکتا ہے مگر صلاح الدین درویش کا نکتہ نظر منفرد ہے بقول اس کے

''ہمارا بیشتر اردو ناول انہی انسان دوست رجحانات کا غماز رہا ہے۔ اس حوالے سے اردو ناول کا کیا گیا مطالعہ یہ شعور فراہم کرتا ہے کہ رنگ، نسل، زبان، مذہب، عقیدے یا قومیت کی بنیاد پر روا رکھے جانے والا تعصب کسی بھی طور عالم انسانی کے لئے مثبت اور تعمیری رجحانات کو فروغ دینے کا باعث نہیں بن سکتا...... پس یہ نظریہ کسی بھی مذہب، قوم، زبان یا نسل سے تعلق رکھنے والے افراد یا جماعتوں کو اس بات کی اجازت نہیں دیتا کہ وہ بذاتِ خود اپنے آپ کو برتر اور عظیم قوم، مذہب یا نسل قرار دے کر دیگر قوموں یا مذاہب سے تعلق رکھنے والوں پر چڑھ دوڑیں، ان کا دائرہ حیات تنگ کر دیں اور ان پر اچھی زندگی کے تمام دروازے بند کر دیں۔ پس سیکولر نظریہ انسان دوستی میں کسی بھی نوع کے فاشزم کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اردو ناول سیکولر نظریہ انسان دوستی کے ان تمام رجحانات کی ترویج اور فروغ کا آئینہ دار ہے......'' (صفحہ ۱۴۴)

ڈاکٹر صلاح الدین درویش کی تصنیف نہ صرف اس اعتبار سے اہم ہے کہ اردو ناول کے نئے زاویوں کا سراغ لگایا گیا ہے بلکہ ہیومنزم (Humanism) کے نظریاتی خدوخال بھی اجاگر کیے گئے ہیں۔

ڈاکٹر روش ندیم جو فکری اعتبار سے صلاح الدین درویش کے قبیلہ ہی سے تعلق رکھتے ہیں نے خوب جائزہ پیش کیا ہے:

> ''فلسفے کی رو سے انسان دوستی (Humanism) سے مراد ماورائی یا غیر انسانی قوتوں سے استدعا یا ان پر انحصار کیے بغیر انسانی مسائل کے انسانی حل کا حصول اور انسانی علوم و فنون کی بنیاد پر مستقبل کی تیاری ہے۔ انسانی خود انحصاری، انسانی خودمختاری اور انسانی عظمت کے حوالے سے یہ فکری رویہ کلاسیکی یونانی فلسفیوں سے ہوتا ہوا نشاۃ ثانیہ کی یورپی تحریک میں بھی سرایت کیے رہا...... نوجوان دانشور ڈاکٹر صلاح الدین درویش نے پاکستان میں پہلی بار اس حوالہ سے تحقیقی، تنقیدی اور تجزیاتی سطح پر باضابطہ کام کیا ہے......''

غفلت کے برابر

شاعر: ابرار احمد

تبصرہ نگار: اشفاق بخاری

جدید اردو غزل کا یہ نیا ڈھنگ پہلے پہل بہت نامانوس سا لگا تھا لیکن اب شعری صورت حال یہ ہے کہ نظموں کی کتابوں کے ساتھ ساتھ غزل کے مجموعے بھی مختلف عنون سے شائع ہو رہے ہیں۔ کلاسیکل شاعر اپنے اشعار کے مجموعہ کو صرف دیوان لکھتے تھے۔ آج کی صورت حال میں بظاہر اس کی وجہ نظم کا اثر ونفوذ ہے کہ غزل کے اشعار کو عنوان دیئے جانے کی روایت مضبوط ہوتی جارہی ہے۔ یہ حقیقت بھی عیاں ہے کہ مجموعہ غزل کی تفہیم کی سہولت کے لئے ایک عنوان ضرور دے دیا جاتا ہے مگر غزل کے اشعار عنوان کے حصار میں قید دکھائی نہیں دیتے ہیں۔ ایک دو غزلوں میں ضرور عنوان کی پابندی ملتی ہے، لیکن جلد ہی غزل کا تنوع مثل خورشید طلوع ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ غزل کو گلدستہ خیال اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ریشہ گیاہ کی بندش کے باوجود ہر پھول اپنی صباحت، ملائمت اور تازگی میں دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ ریشہ گیاہ کی بندش دراصل ردیف اور قافیہ کی پابندی ہے۔ یہ پابندی محض علامتی ہے، وگرنہ ابرار احمد جیسے کامیاب غزل گو کے لئے مہمیز کا کام دیتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ ابرار احمد کا تخلیقی وفور ہے جو ایک سیل کی مانند غزل میں جذبہ و خیال کی مختلف تصویروں کے لئے چوکھٹے بھی اپنے بہاؤ میں لئے چلا آتا ہے۔ سارے مجموعہ کو کھنگال لیجئے کہیں بھی ردیف و قافیہ اپنے معنی سے جدا نہیں، الگ نہیں ہے اور غرابت کا تو دور دور تک نشان نہیں ہے۔

اس سے پہلے ابرار احمد کا نظموں کا مجموعہ ''آخری دن سے پہلے'' ۱۹۹۷ء میں شائع ہوا تھا۔ اب غزل کے مجموعہ سے یہ تاثر پیدا ہونا فطری ہے کہ نظموں میں بیان کئے گئے وجودی آشوب کی تکرار ہوگی شاید ایسا ہی ہوتا اگر ابرار احمد غزل کے کلاسیکی رچاؤ سے بہرہ مند نہ ہوتے۔ اصناف ادب کوئی

بھی ہو مکمل چاہت اور قبولیت کی طلبگار ہوتی ہے۔ حرف غزل کو یہ امتیاز حاصل ہے کہ صدیوں پرانی روایت نے غزل کا چوکھٹا تیار کر دیا ہے۔ منطقہ غزل کے اپنے برگ و باد ہیں۔ روسی ہیئت پرست Tynianov کا خیال ہے کہ ہیئت کا مطالعہ اسی نظام کے سیاق و سباق میں رہ کر کیا جاسکتا ہے۔ دنیا کے تمام ادب میں عشق و محبت، ہجر و وصال کے نغمے گائے جاتے ہیں مگر غزل کو ایمائیت کی بنا پر ایک امتیاز حاصل ہے۔ غزل برصغیر کے بادشاہی، جاگیرداری دور میں پروان چڑھی اسی لئے لفاظی سے لے کر موضوعات یا مضامین تک میں یہی آداب شامل ہیں گویا غزل کا اپنا ایک تہذیبی نظام ہے۔ یہاں حسن و عشق، کیف و جمال، فراق و وصال، تمنا، آرزو مندی اور دیگر بے شمار مضامین ہیں جو غزل کے پیچدار ہستی نظام سے گزرتے اور شعر کے قالب میں ڈھلتے ہیں ویسے تو جذبہ و احساس کی دولت سے تو ہر شاعر مالا مال ہوتا ہے مگر کامیاب اظہار کے لئے غزل کی شاعرانہ زبان کا استعمال نہ صرف غزل کو ایک صحیح روپ عطا کرتا ہے بلکہ تغزل کے کیف کو دو چند کر دیتا ہے۔ ابرار احمد غزل کے اس شعری لسانی ذخیرہ سے مکمل طور پر آگاہ ہے اس کے مجموعہ غزل میں غزل کی خاص ڈکشن کے نمونے اور مثالیں جابجا بکھری پڑی ہیں۔ دہر، الفت، یادیاراں، خمار طلب، گریزاں، غبار رہ طلبگاراں، میکدہ، در و دیوار، خرابات، جام تعلق، آ خرش، فرطِ وصل، شرارہ دیوانگی، بحر عشق، خواب رواں کی تراکیب اور لفظیات ایک ماہر کوزہ گر کی طرح معنی کے پیکر میں خوب ڈھلتی نظر آتی ہیں۔

غزل کے مجموعہ کا عنوان جس شعر میں موجود لفظی ترکیب سے لیا گیا ہے نہ صرف یہ شعر بلکہ پوری غزل اپنے وصفی اعتبار سے تغزل کا رنگ ڈھنگ لئے ہوئے ہے۔

بھرے لائے ہیں ہم آنکھ میں رکھنے کے مقابل
اک خواب تمنا، تری غفلت کے برابر

یہ اور دیگر بے شمار غزلیں کلاسیکی حسن سے مالا مال ہیں۔ آج کے شعور اور فکر کے حوالہ سے اس شعر کی تشریح کی جائے تو فکر کے ڈانڈے سارتر سے جاملتے ہیں میں اپنے ہونے کا استناد، دوسروں میں تلاش کروں یا اپنے ہونے کو ہی دوسرے کے وجود کی وجہ سمجھوں۔ ذرا سی گہرائی سے دیکھا جائے تو یہ اردو غزل کی روشِ قدیم ہے حسن و عشق ایک دوسرے کے وجود کے موجب قرار دیئے جاتے ہیں۔ محتاج نہیں ہوتے۔ ابرار احمد کے ہاں بھی عشق کا پلڑا یعنی بھری آنکھ میں خواب تمنا اور پر اٹھنے کی بجائے غفلت شعار حسن کے برابر ہے، مساوی ہے ایسی کئی مثالیں مجموعہ غزل میں جا بجا بکھری پڑی ہیں یہاں غزل اپنی روایتی اور کلاسیکی تاب لئے ہوئے ہے انہیں پڑھتے ہوئے بارہا مرتبہ ایسا ہوا کہ تار دل پر ابرار احمد کے شعر کا مضراب پڑا اور پورا وجود جھنجھنا اٹھا۔ دل و دماغ میں اردو غزل کا پورا آرکیسٹرا

بج اٹھتا ہے۔ایک شعر سے کئی اشعار یاد آتے ہیں، لیکن یہ بازگشت نہیں، تکرار تمنا ہے۔

دہر میں یوں تو کیا نہیں موجود
پھر بھی وہ لطف سا نہیں موجود

دو گھڑی تم ہو! دو گھڑی ہم ہیں
کوئی ہم میں سدا نہیں موجود

ضرور ہوتا ہے رنج سفر مسافت میں
کہ جیسے چلنے سے آواز پا نکلتی ہے

خیر مانگو تپشِ دل کی کہ اب
سرد ہوتی چلی جاتی ہے ہوا

یقین ہے کہ گماں ہے مجھے نہیں معلوم
یہ آگ ہے کہ دھواں ہے مجھے نہیں معلوم

اپنی خوشبو کا ہے فسوں مجھ پر
بوئے ہم زاد سے نکلتا ہوں

یہ داغ عشق جو مٹتا بھی ہے چمکتا بھی ہے
یہ زخم ہے کہ نشاں ہے مجھے نہیں معلوم

سن رکھی ہیں ہم نے ساری باتیں
ڈرتے ہیں تمہاری ان کہی سے

ابرار احمد کے مجموعہ غزل کی تمام فضا کلاسیکی ہے۔ وہ غزل کے جمال اور کمال سے مکمل بہرہ مند ہے لیکن ہم چونکہ بغیر نہیں رہ سکتے کہ مجموعہ غزل کے اشعار میں کہیں بھی اس نے تخلص استعمال نہیں کیا ہے۔ اسے ایک خوشگوار حیرت قرار دینا چاہئے اس کی شاید وجہ یہی ہے کہ وہ اپنے ذاتی آشوب نامہ میں ہم سب کو شریک کرنا چاہتا ہے۔

کوئی ان دیکھے قدم روندتے رہتے ہیں ہمیں
گھاؤ ہیں اور بہت، زخمِ نظارہ سے الگ

امریکہ میں مقیم
دانشور، شاعر، کالم نگار، براڈ کاسٹر، افسانہ نگار
افتخار نسیم
کی یادگار کتابیں
افتی نامہ
افتخار نسیم کے چونکا دینے والے کالم
زندہ رہنے والے منفرد افسانوں کا مجموعہ
شبری
آبدوز
افتخار نسیم کی خوبصورت اور جواں جذبوں سے لبریز غزلیں
اردو غزل میں گراں قدر اضافہ

فرشی صاحب کے توسط سے "نقاط" کا شمارہ نمبر۳ پہنچ گیا۔ آپ کا اور آپ سے قدرے زیادہ ان کا شکرگزار ہوں یہ عین کرم ہے کہ مجھے یہاں پردیس میں بیٹھے ہوئے اور ایک نہایت موذی مرض سے زندگی اور موت کی جنگ لڑتے ہوئے آپ نے صحتمند ادبی مواد سے نوازا۔ پڑھنے کے لئے ماسوائے رسائل اور کسی چیز تک رسائی نہیں۔ اپنا تین ہزار کتب سے بھرا ہوا کتب خانہ تو امریکا میں میرے گھر کے اندر 'تالا بند' پڑا ہے۔ (ناسخ زندہ ہوتا تو اس لفظ پر اعتراض کرتا!)

اس شمارے کے پورے مندرجات پڑھ نہیں پایا۔ جستہ جستہ، دم دے دے کر، پڑھ رہا ہوں اور مزہ لے رہا ہوں، سب سے پہلے ہمیشہ منظومات کا حصہ پڑھتا ہوں۔ وہ پڑھ چکا ہوں، میں چونکہ خود اس بزم سے غیر حاضر ہوں، اس لئے تبصرہ کرنے میں آسانی ہوگی...... ڈاکٹر وزیر آغا کی مختصر نظم "پیڑ کتنا بے کل ہے" Rootedness کا المیہ بیان کرتی ہے۔ زندگی تو پیڑ بھی کاٹتا ہے، لیکن آزاد پرندے زندگی "کاٹتے" ہیں، "جیتے" ہیں۔ اس نظم کی ایک اور جہت پیڑ کی وہ Passivity یا سننے کی شکتی ہے جو اسے پرندے سے Identify کرتے ہوئے بھی اس کے متمکن ہونے یا "استقراریت" کی غماز ہے۔ سنسکرت لفظ 'مجوتا'......ساکن رہنے کی کیفیت کے علاوہ آغاز اور عنصریت کے معانی میں بھی استعمال ہوتا ہے یہ سادھو، سنت جو پوجا کے تھال میں سامگری سجائے، پتوں کے دف سے مساطر پرندوں کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اپنی بات نہیں لیکن ان کی ہر خوشی، ہر غم میں شریک ہے۔ ڈاکٹر انور سدید کی نظم "باطن کا زہر" یہ راز کھولتی ہے کہ یہ زہر باطن سے نکل کر زبان پر (یا قلم کی نوک پر) کیسے آیا۔ "گلاب خوشبو" جب تھی تو اس نے اس زہر کو دبائے رکھا۔ "گلاب نظروں" نے غیض وغضب کے شعلے نہیں برسائے لیکن اب جب "آسمان سے جھپٹنے والے وحشی پرندوں" نے گلاب خوشبو کو روند ڈالا تو سوائے اس کے اور چارہ ہی کیا تھا کہ باطن کا زہر اپنا دروازہ کھول کر باہر اُمڈ آئے۔ آسمان سے جھپٹنے والے وحشی پرندوں کا امیج آتے ہی قاری کے ذہن میں (Carpet Bombing) کرتے ہوئے بمبار طیاروں کا نقشہ ابھر آتا ہے۔ بہت اچھی نظم ہے میری مبارکباد۔ بزرگ شاعر خاطر غزنوی صاحب کی نظم بامعنی ہے لیکن وہ ابھی تک ترقی پسندی کی "صراحت" سے نکل نہیں پائے۔ نئی نظم کا تقاضا ہے کہ بات رمزیہ انداز میں کہی جائے...... میری بدقسمتی دیکھئے کہ اس سے پہلے میں آپ کی کوئی نظم نہیں پڑھ پایا یہ تین نظمیں پڑھ کر چونک سا

گیا۔ آپ کے پاس Punch Line کو پراثر انداز سے استعمال کرنے کا ہنر ہے اور آٹے کے ڈھیر/اور بارود میں فرق سمجھاتے رونے لگتی تھی"۔ "ایسی ہی کوشش میں میں بھی/اک عرصے سے نابینا ہوں!" بولتی ہوئی آخری سطریں ہیں۔

"ملاقات" ایک اچھا فیچر ہے۔ افتی سے بات چیت اس سے زیادہ پرمعنی کیا ہوسکتی تھی کہ عرفان احمد عرفی کے سوالات میں 'نیمے دروں نیمے بروں' استفسارات کا جواب بھی افتی نے بغیر لاگ لپیٹ رکھے ہوئے دیا۔ ہمارے دوست افتی کی ایمانداری ضرب المثل ہونے کی حد کو چھوتی ہے اور جہاں وہ سماج، معاشرے کو نہیں بخشتا وہاں خود کو بھی نشانے پر رکھ کر لبلبی دبانے سے اسے پرہیز نہیں ہے۔ اس کے متعدد انٹرویو انگریزی میں بھی شائع ہوئے ہیں اور اس نے ان سب میں کھل کر، بے باکی سے اپنی بات کہی ہے اور اپنے موقف کو دہرایا ہے۔ مجھے اس کی دوستی پر ناز ہے۔ آخر میں مجھے اپنے گریبان میں جھانکنے کی بھی اجازت دیجئے، "ستیہ پال آنند کی دو نظمیں، نصیر احمد ناصر صاحب کی عملی تنقید کی کاوش ہے۔ اس لحاظ سے یہ لکھت اہم ہے یا نہیں کہ یہ نظمیں راقم الحروف کی ہیں جوان کا دوست ہے، دو آراء ہوسکتی ہیں لیکن نظموں کی سطر بہ سطر تفسیر سے کچھ آگے بڑھ کر جس طرح سے ناصر نے اس تھیوری پر بحث کی ہے کہ کلاسیکی کرداروں کی بازیافت کتنی بامعنی ہوسکتی ہے، وہ قابل تعریف ہے۔ میں نے اپنی بیس (۲۰) سے کچھ زیادہ نظموں میں مغربی کلاسیکی ادب سے مستعار جن جانے پہچانے کرداروں کا انتخاب کیا ہے ان میں انیٹگنی (Antigone)، گیلا تیا (Galatea)، آڈی پس (Aedipcis)، ڈان وان (Don Juan)، ہیملٹ (Hamlet)، ڈاکٹر فاؤسٹ یا فاسٹس (Dr. Faust) یا (Faustus)، ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ (Dr. Jackal & Hahyde)، پینی لوپی (Penelope)، یونانی فلسفی سقراط کی تنک مزاج شعلہ حقیقت بیوی (Xantheppe) زین تھیپی اور کئی دیگر کردار شامل ہیں۔

کھری کھری ایک ایک بات کہوں آپ کو ابھی بہت کچھ کرنا باقی ہے۔ ناپ تول کر، پرکھ کر، ٹھونک بجا کر صرف کھری چیزوں کا انتخاب کیجئے۔ باقی لوٹا دیجئے۔

ستیہ پال آنند (کینیڈا)

نقاط کا تیسرا شمارہ ملا، پہلے دو میں نے پڑھے نہیں ہیں کیونکہ ملے ہی نہیں عرفان عرفی کا بھیجا ہوا اور تمہارا بھیجا ہوا ایک ساتھ ملے میرے دیئے ہوئے انٹرویو کی بازگشت بلکہ "بازگشتی" مجھے

پہلے ہی سنائی دے رہی تھی نقاط پڑھا۔ دل خوش ہوا ادب میں دوبارہ یہ غلطی نہیں کروں گا کہ کہہ دوں کہ رسالے میں "سب اچھا ہے" رسالہ بھی زندگی کی طرح ہوتا ہے اس میں "سب اچھا" اور "سب برا" نہیں ہوتا۔ ملا جلا ہوتا ہے، پہلی بات یہ ہے تازہ چیزیں پڑھنے کو ملیں زاہد امروز، ابرار احمد، نیر شہزاد، حمیدہ شاہین کی نظمیں دل کو بھلی لگیں، میرے ساتھ بہت سے پرابلم ہیں مگر ایک پرابلم جو سب سے بڑا ہے وہ یہ ہے کہ جب بھی کوئی عورت بہت اچھی نظم یا غزل لکھتی ہے میں شک وشبہ کا شکار ہو جاتا ہوں کیونکہ میں نے امریکہ میں ہر عورت شاعرہ کے پیچھے کوئی بزرگ مرد شاعر دیکھا ہے بعض عورت شاعرہ کے پیچھے نامرد شاعر بھی۔ حمیدہ شاہین کی دونوں نظمیں انتہائی عمدہ ہیں Gender سے ہٹ کر لکھی ہیں۔ نسائی ادب میں ایک مسئلہ یہ ہے کہ اس میں بہت سی شاعرات کی شاعری میں "تذکیر" زیادہ اور "تانیث" کم ہوتی ہے جیسے کیلیفورنیا کی ایک بہت جلدی ابھرنے والی شاعرہ کے پیچھے لگتا ہے تین چار شاعر ہیں کیونکہ اس کی ہر نئی کتاب کی شاعری کا ڈکشن مختلف ہوتا ہے۔ اب اگر ڈاکٹر سلیم اختر جانتے بوجھتے ہوئے اس پر مضامین لکھتے ہیں تو اردو ادب میں دیانتداری کہاں رہتی ہے اس شمارے میں نظموں میں دو ہی عورتیں دکھائی دی ہیں عائشہ مسعود اور حمیدہ شاہین کی نظمیں اچھی ہیں۔ یار قاسم خدا کے لئے کوئی حیدر قریشی سے کہے ماہیے کا پیچھا چھوڑ دے ماہیہ پنجابی کی صنف ہے کہ وہ پنجابی میں اتنا مقبول نہیں اردو میں کیسے ہوگا۔ ماہیے کی وِگ کے بال بھی اب سفید ہو گئے ہیں شاکر کنڈان کے مضمون کے بارے میں کیا کہوں ماہیے کے بارے میں میرے خیالات کا علم ہو چکا ہے اکیڈیمیا کے لوگوں کے لئے ایک مسئلہ ہے وہ کبھی اپنے خیالات کا اظہار کھل کر نہیں کر سکتے جیسے یوسف حسن، رشید امجد اور باقی رائٹرز، انہیں اپنی اکیڈیمی کی حدوں میں اور اس کے ایجنڈے کے مطابق کام کرنا ہوتا ہے یہاں امریکہ میں بھی یہی حال ہے Harvard Yale یا آئی وی لیگ کی سب یونیورسٹیوں کے اساتذہ ایک تھیوری تو دے سکتے ہیں مگر کھل کر جتنا کام بھی کیا ہے وہ اکیڈیمیا کے باہر کے رائٹرز نے کیا ہے ستیہ پال آنند نے بہت کام کیا ہے مگر اُن کو اپنے نوحہ گر رکھنے کی کوئی ضرورت نہیں، رکھنا بھی ہے تو کوئی بہتر نوحہ گر ہو اپنی نظمیں کیوں خراب کر رہے ہیں۔ میں نے تمہاری نظموں کی تعریف اس لئے نہیں کی کہ کہیں تمہیں بھی ایک اور ایڈیٹر جیسا سنڈرم نہ ہو جائے۔ میں نے اردو رسالوں میں بہت کم خط لکھے ہیں سنجیدگی سے کام کرتا رہا ہوں میرے بارے میں کئی Myths مشہور ہیں میں نے کبھی جھٹلانے کی کوشش نہیں کی کیونکہ میرے پاس وقت نہیں میں کام کر رہا ہوں۔ اتنی کتابیں لکھنے کے بعد بھی اگر کوئی میرے کام کو سنجیدگی سے نہیں لیتا تو میں کیا کروں مگر میں کیوں تکلف سے کام لوں۔

گو مرے شعر ہیں خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

میں وہی لکھتا ہوں جو لوگوں کے دل میں ہوتا ہے زبان پر نہیں آتا اور وہ اس راز کے ساتھ مر جاتے ہیں۔ مجھے علم ہے کہ تم پر یہ بھی الزام آ رہا ہوگا کہ یہ امریکہ کا پروپیگنڈا ہو رہا ہے تمہیں امریکہ سے کوئی گرانٹ مل رہی ہے۔ اگر امریکہ سے تمہیں کوئی گرانٹ مل رہی ہے تو وہ میری محبت ہے اور Appreciation ہے اور تمہیں کچھ نہیں مل رہا یہ تو میں جانتا ہوں یا تم جانتے ہو۔ فیصل آباد کے کونے کا کیا حال ہے، ریاض مجید نے سنا ہے کسی عورت کے کپڑوں سے اپنے کفن کا چولا بنا لیا ہے، ہائے میری قسمت (امراؤ جان ادا...... ہادی رسوا)۔ دوستوں کو پیار دینا۔

افتخار نسیم (امریکہ)

مشمولات کے لحاظ سے یہ شمارہ خاصا معیاری اور بھرپور ہے لیکن گٹ اپ شمارہ ۲ کی زیادہ اچھی تھی، اگر آپ، بالخصوص شعری حصے کا، وہی پیٹرن برقرار رکھتے تو رسالہ زیادہ اچھا لگتا۔ نثر کا حصہ بہت عمدہ ہے اور تمام مضامین، تجزیے، تبصرے وغیرہ قابلِ مطالعہ ہیں، یوسف حسن صاحب کا مضمون ''ادبی ترقی پسندی کے چند فکری اور فنی مسائل'' اگر چہ بیک وقت کئی سمتوں میں بکھرا ہوا ہے لیکن اس کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ محترم یوسف حسن نے ترقی پسندی کو اس کے روایتی معنوں سے باہر نکالنے کی کوشش کی ہے، جو بڑی خوش آئند بات ہے۔ انہوں نے ادب کے جمالیاتی معیار کی بھی بات کی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ جمالیاتی تصور آفاقی ہے اور اسے علمی طور پر بھی پرکھا جاسکتا ہے۔ مذہب، فلسفے اور نظریئے کی اعلیٰ اقدار جمالیاتی سیاق وسباق ہی میں ادب پارے کا روپ دھار سکتی ہیں۔ تخلیقِ ادب کی روایات کے حوالے سے انہوں نے بڑی دلچسپ بات لکھی ہے کہ لوک ادب کی تخلیق کی روایت قدیم ہے اور انفرادی ادب کی تخلیق کی روایت اس کے بعد شروع ہوئی۔ یہ تو پہلے انڈا یا پہلے مرغی والی بات ہوئی۔ نوبل انعام یافتہ ادیب جوزے سارا میگو (Jose Saramago) نے اپنے نوبل خطبے میں کہا تھا کہ ''ادب اپنی پیدائش سے پہلے سے موجود تھا۔'' تاریخ کے بارے میں بھی اُس نے کہا کہ ''تاریخ حقیقی زندگی نہیں ہے'' یوسف حسن صاحب کے مضمون میں کئی موضوعات ہیں جو تفصیلی مباحث کے متقاضی ہیں لیکن ظاہر ہے کہ اس مختصر مکتوب میں یہ ممکن نہیں۔ ''چاپ'' کے عنوان سے عرفان احمد عرفی اور افتخار نسیم کی گفتگو دلچسپ مگر Overdeveloped ہے۔ اس بات

چیت میں جن مسائل کو ابھارا گیا ہے۔ میرے خیال میں ان کے سماجی، نفسیاتی اور سائنسی (جینیاتی) پہلو زیادہ اہم اور قابلِ غور ہیں نہ کہ Intellectual۔ رشید امجد، آصف فرخی، نیلم احمد بشیر اور عاصم بٹ کے افسانے اچھے ہیں، لیکن کوئی بڑا تحرک پیدا نہیں کرتے۔ شاعری کا حصہ اس بار قدرے کمزور اور "کلیشے زدہ" ہے، کوئی قابلِ ذکر نظم نہیں سوائے شہزاد نیرّ کی نظم Surrogation کے۔ اگر چہ ٹیسٹ ٹیوب بے بی یا Surrogate Mother کا موضوع اب پرانا ہو گیا ہے، دنیا کی پہلی ٹیسٹ ٹیوب بچی کی نہ صرف شادی ہو چکی ہے بلکہ شادی کے بعد وہ ایک نارمل بچی کو بھی جنم دے چکی ہے اور اب تو ترقی یافتہ ملکوں میں سپرم بینک بھی قائم ہو چکے ہیں (۱۹۹۰ء میں خلیج کی پہلی جنگ کے دوران، جس کا میں نے بہت قریب سے مشاہدہ کیا تھا، کئی امریکی سپاہیوں نے اپنے Sperms محفوظ کروائے تھے)، لیکن ادب میں کوئی موضوع کبھی پرانا نہیں ہوتا۔ فنی لحاظ سے دیکھا جائے تو شہزاد نیرّ کی اس نظم میں کئی سطریں فالتو ہیں اور لفظ "بیضہ" کی تکرار بھی نظم کی Enigmas اور Aesthetics کو مجروح کرتی ہے۔ اگر تھوڑی بستہ و پیوستہ ہوتی تو یہ ایک عمدہ نظم بن سکتی تھی۔ میں نے پہلے بھی کہیں لکھا ہے کہ نظم گوئی ننگے پاؤں تار پر چلنے کا عمل ہے جس میں ایک سطر، ایک لفظ کی کمی یا بیشی نظم کو معیار کی بلندی سے گرا سکتی ہے۔ صابر ظفر، جاوید شاہین، احمد صغیر صدیقی، انجم سلیمی، عابد سیال اور اقتدار جاوید کی غزلیں اچھی لگیں۔ امجد طفیل کا مضمون "پائلو کولو، مغربی کیمیا گر" تیزی سے شہرت پانے والے لاطینی امریکہ کے اس ناول نگار کا بھرپور اور جامع تعارف ہے۔ ادق مطالعے کے بعد اس طرح کے مضامین لکھ کر امجد طفیل ادب کی بے لوث خدمت کر رہے ہیں۔ Paulo Coelho کے متعلق نوبل انعام یافتہ Kenzaburo نے بالکل درست لکھا تھا کہ "Paulo Coelho knows the secret of literary alchemy."۔ ابرار احمد کا خط پڑھ کر حیرت ہوئی۔ ابرار نے میرے خط کا جو مطلب لیا وہ میرے خواب و خیال میں بھی نہیں تھا۔ میں نے تو یونہی برسبیلِ تذکرہ لکھ دیا تھا۔

نصیر احمد ناصرؔ (راولپنڈی)

نقاط کے دو شمارے میرے سامنے ہیں، آپ کا کام ادبی سے زیادہ فکری نوعیت کا ہے، آج کے ادب کو اسی کام کی ضرورت ہے۔ دیویندر اسر، یوسف حسن، ارشد محمود، ناصر عباس نیرّ، کی تحریروں کے علاوہ، آپ کا حرفِ آغاز افکارِ تازہ کا پتہ دیتے ہیں۔ اور سچی بات ہے کہ اب خالم خالی

نظم غزل، افسانے اور ناول سے آدمی کے قدم آگے نہیں بڑھنے والے۔ اب لفظوں کی جگالی سے معنی کے پھول نہیں کھلنے والے اس تخلیقی سطح پر بانجھ ہوتے ہوئے معاشرے میں اب کوئی خطرناک کام کرنے کی ضرورت ہے جیسے کہ کہا گیا تھا کہ ایک خطرناک کتاب لکھنا کسی جرم سے کم نہیں اور ہمارے بزرگ فلاسفر نے بھی شاعر کو ریاست سے باہر نکال دینے کا حکم اسی جرم کی بنا پر سنایا تھا کہ شاعر دیوتاؤں کا مذاق اڑاتا اور اُن کے خلاف لوگوں کو بغاوت پر اُکساتا ہے۔ آپ کے میگزین کو اسی تخلیقی معنوں میں خطرناک ہونا چاہئے اور آپ نے جو چند بنیادی سوالات اٹھائے ہیں...... اور خصوصاً برادرم ارشد محمود کے مضمون میں مذہب، سائنس اور مادی دنیا کے حوالے سے جو فکری سوالات پیدا ہوتے ہیں وہ انسانی تاریخ میں بنیادی بھی ہیں اور انسان کے پاؤں کے نیچے سے بنیادوں کو سرکانے والے بھی ہیں۔

انسان کیا ہے؟
خدا کیا ہے؟
کائنات کیا ہے؟

خدا، انسان اور کائنات کا آپس میں رشتہ کیا ہے؟ اس ازلی رشتے کے قائم ہونے اور ٹوٹنے سے جو فکری خلا پیدا ہوتا ہے اس خلاء کو بھرنے کا نام انسان ہے سچ ہے کہ انسان کائنات کا پیمانہ ہے کائنات میں انسان کو داخل کر دیں تو ادب پیدا ہوتا ہے۔ سائنس پیدا ہوتی ہے۔ سوسائٹی پیدا ہوتی ہے۔ خدا پیدا ہوتا ہے اور خود انسان پیدا ہوتا ہے۔ زمان و مکان پیدا ہوتے ہیں۔ وقت پیدا ہوتا ہے اور زندگی وقت کے خلاف لڑنے کا نام ہے۔

لگتا ہے کہ آج کا ادب وقت کے خلاف لڑنے کی بجائے وقت کے دھارے میں خاموشی کے ساتھ بہتا چلا جا رہا ہے۔ وقت قانون کی طرح اندھا ہوتا ہے اس کی آنکھوں سے پٹی اتارنی پڑتی ہے تاکہ وہ ہمیں دیکھ سکے اور ہم اُسے دیکھ کر کسی صورت میں تراش سکیں...... المیہ ہے کہ ہمارے ہاتھوں نے ابھی تک وقت کو تراشنا نہیں سیکھا۔ ہم صنم تراشی سے ڈرتے ہیں مگر خدا تراش تراش کر خود صنم خانوں میں تبدیل ہو کر رہ گئے ہیں۔ ہم نے جنت کی تلاش میں اپنے باطن میں دوزخ پیدا کر لئے ہیں۔ ہم اپنے باہر اُگتی ہوئی جھاڑیاں کاٹتے رہتے ہیں مگر اپنے اندر اُگتے ہوئے جنگل سے بے خبر رہتے ہیں۔ ہماری آرٹس کونسلیں ہماری ادبی ادارے اور ادبی دستاویزات...... ایسی بانجھ پن کی نشانیاں ہیں...... سب کچھ دفتری سا رسمی سا ہو کر رہ گیا ہے۔ مذہبی اداروں کی طرح، جہاں مذہب ہے مگر روحانیت نہیں، امرتا پریتم نے کہا تھا ہم مذہبی ہیں ہمیں روحانی ہونا چاہئے...... ادب میں بھی

ہم ادیب ہو کر رہ گئے ہیں تخلیق کار نہیں بن سکے، ہمارے ہاتھوں میں وہ لمس نہیں جو مردہ لفظوں کو چھو کر انہیں زندہ کر دیتا ہے۔ ہم نے تو زندہ لفظوں کو چھو کر انہیں بھی مار ڈالا ہے۔ جب لفظ اور خیال مرجھا کر مرنے لگتے ہیں تو معاشرہ بھی مر جاتا ہے۔ آج ''نقاط'' اور ہماری دوسرے نوشتوں کو زندہ لفظ اور خیال کی آبیاری کرنی ہوگی۔ کیا ہم یہ آبیاری کر رہے ہیں؟ افتخار نسیم کے انٹرویو نے چونکا کے رکھ دیا۔ ایسے مباحث کا اہتمام ہونا چاہئے تاکہ سوسائٹی میں Taboo موضوعات پر گفتگو ہو سکے رد و قبول کے بعد ہی ہم صحیح فیصلہ کرنے کا اختیار قائم کر سکتے ہیں، ورنہ خول میں بند رہنے سے ''محفوظ'' تو ہو سکتے ہیں ''عظیم'' نہیں۔

نذیر قیصر (مرید کے)

آپ نے غالب کے الفاظ میں سندیسہ بہار بھیجا۔ حالانکہ ہماری مہرومہ و مشتری ابھی برف کا لبادہ اوڑھے پہاڑوں وادیوں منجمد پانیوں اور ٹھٹھرتے دیواروں کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔ ہاں ''نقاط''، نکہتِ گل کی طرح ہمارے برف زاروں میں طویل اور پُر صعوبت سفر کی مشقت جھیلتا پیام بہار لئے نظر نواز ہوا۔

آپ نے بہار آشنا کیا کتنے عظیم ہیں آپ جانے اس مشاطگی کیلئے آپ کو کتنا خون جگر جلانا پڑا ہوگا، نقاط کا یہ پیکر محسوس اپنے حُسنِ دلنواز کا اسیر کرتا جا رہا ہے۔ ''جانِ عالم'' اللہ تعالیٰ آپ کو خوش رکھے، آپ نے بہت سی مشقت سے بچالیا اور نقاط والوں کو بھی کہ اسے داماں کی وسعت نصیب ہے۔ نقاط دھیرے دھیرے پڑھوں گا تاکہ آئندہ کی مشقت سے بچ سکوں۔ انتظار کے تین ماہ گزارنے کیلئے دل کے اٹکنے کا بہانہ چاہئے۔ اس وقت شاید اہل پنجاب گرمی سے جھلس رہے ہوں گے اور ہم ''بہار آئی تو جیسے یکبار لوٹ آتے ہیں پھر عدم سے'' گنگنا رہے ہوں گے۔ ان شاء اللہ

ابوعماد خیر الزمان راشد (نیلم، آزاد کشمیر)

''نقاط'' کا شمارہ نمبر ۳ پیش نظر ہے۔ پرچہ ادب سے لبالب ہے۔ مجھے ادبی مضامین سے زیادہ دلچسپی نہیں البتہ نظم، غزل شوق سے پڑھتا ہوں لیکن افسانہ غور سے پڑھتے ہوئے حظ اٹھاتا ہوں۔ موجودہ شمارے میں نظم کے حوالے سے وزیر آغا، انور سدید، خاطر غزنوی، تنویر قاضی اور افضل گوہر کی نظموں نے اچھا تاثر دیا۔ افسانوں میں رشید امجد کا ''سلوموشن'' بہترین علامتی افسانہ ہے، اگر

اس افسانے پر بات کی جائے تو بہت سی دوسری باتیں رہ جائیں گی۔ آصف فرخی کا "شہر تہہ آب"
بھی علامت زدہ ہے، یہ قاری پر منحصر ہوتا ہے کہ وہ علامت کو کون سا اصل روپ دیتا ہے۔ اس
افسانے میں علامت "پانی" ہے جو بے حسی، بے چینی اور ایک افراتفری کو ظاہر کرتا ہے۔ افسانے کی
طوالت بجائے دلچسپی کے بوریت میں بدل جاتی ہے۔ یہ افسانہ چار، پانچ صفحات پر اپنی علامتی شعبدہ
بازی کے ساتھ اختتام پذیر ہوسکتا تھا۔ نیلم احمد بشیر کا "سیاہ بادل" خوبصورت بیانیہ افسانہ ہے جس میں
طبقاتی کشمکش کی سسکیاں صاف محسوس کی جاسکتی ہیں۔ "دائرہ" عاصم بٹ کی تحریر ہے جو شاید ان کے
ناول "دائرہ" سے ماخوذ ہے۔ عذرا اصغر کی کہانی "آنچل سے بندھی یادیں" محبت کا موضوع لئے ہے
جواب افسانے میں فرسودہ ہو چکا ہے، مزید افسانے میں اشعار کی رسم تو کبھی کی دم توڑ چکی۔ "لاوقت
میں ایک منجمد مسافت" عاطف علیم کی تحریر اللہ جانے علامتی ہے یا تجریدی، اس ہنستی بستی اور روتی
اُجڑتی دنیا میں وقت ہے، لاوقت نہیں اور مسافت منجمد نہیں ہوتی۔ علاوہ ازیں اس تحریر میں انگریزی
اور پنجابی زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کرتے ہوئے لکھاری نے جدت اپنانے کی سعی کی لیکن
کامیاب نہیں ہوئے۔ انگریزی کے الفاظ "نوٹس نہ کرسکا" جب کہ نوٹس لیا جاتا ہے، اس نے یہ بھی
"نوٹس کیا" پھر وہی بات۔ مکینیکل، آرکیالوجسٹ اور پنجابی، چادر لیر ولیر، تند تند جوڑ کر، بجری سویر،
گلیوگلی، اوپرا، پواڑا، نیویں نیویں، تند تانی، آہلنے، اڈیکن ہار، بہشتن، مہاندرا، چٹے کورے آسمان
(آسمان چٹا کورا نہیں ہوتا) لیکھن ہار، ٹھٹھے، کلّم کلا، گھمن گھیری، نکایا نکے، مڈھ قدیم، نمانا، سرت،
چوڑ چپٹ"۔ اردو اتنی افلاس زدہ نہیں، ان تمام الفاظ کے متبادل موجود ہیں اور افسانے کے اختتامیہ
میں ایک لایعنی سا "نوٹ" بھی ہے۔ گزارش یہ ہے کہ افسانہ علامتی ہو یا بیانیہ تین یا چار صفحات پر ختم
ہونا چاہئے، تا کہ قاری کی دلچسپی برقرار رہے۔ مطالعہ کے تحت علی دانش نے رشید امجد کا افسانہ "آئینہ
گزیدہ" کا تجزیہ مطالعہ لکھا ہے۔ "رشید امجد کے افسانہ" ہونا چاہئے تھا، "کا" کی تکرار عنوان میں
شدید کھٹکتی ہے۔ افسانے کا مختصر ترین خلاصہ ختم کرنے کے بعد فاضل مضمون نگار کا اپنا اسلوب انتہائی
مبتدی طرز کا ہے۔ پہلا جملہ "اردو افسانہ نے وقت کے ساتھ ساتھ کئی اسلوبیات کا جامہ تبدیل کیا۔"
اسلوبیاتی اعتبار سے ایک بیانیہ ہے، نہیں یہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ "یہاں کوئی کہانی نہیں ہے"۔ ایسا
کوئی افسانہ نہیں، جس میں کہانی نہ ہو، علامتی افسانے میں بھی کہانی ہوتی ہے، جسے حساس اور باذوق
قاری کھوج لیتا ہے۔ "آئینہ گزیدہ" بھی اسی قبیل کا افسانہ ہے اس میں کسی بھی مکتبۂ فکر کا عمل دخل
نہیں۔ علی دانش رقمطراز ہیں "آئینہ گزیدہ سے بخوبی لطف اندوزی کے لئے قاری نفسیات کے علم سے
بخوبی آگاہ ہو، زور بخوبی پر ہے اور ایک "خاص ذوق" کی ضرورت ہے۔ یہ خاص ذوق کیا ہوتا ہے۔

علی دانش نے تصورات و تفکرات کی تعریف اپنے طور پر کردی، لیکن تخیلات اور خیالات کا معاملہ گول کر گئے......

''مکمل طور پر اپنی فعالیت، یہ فعالیت بہت کمزور، یہی کمزور فعالیت''۔ یہ فعالیت کی گردان ہے۔ الغرض یہ آرٹیکل لفاظی اور انگریزی کے بھاری بھرکم الفاظ کا مجموعہ ہے ''آئینہ گزیدہ'' کا تجزیاتی مطالعہ ہرگز نہیں۔ ''بلوریں دائرے'' عرفان جاوید کا محمد عاصم بٹ کے ناول ''دائرہ'' پر سیر حاصل تبصرہ ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کے ناول ''کئی چاند سے سرِ آسماں'' پر علی حیدر ملک کا تبصرہ مبسوط ہے۔ غزلوں میں تمام شعراء نے شہہ پارے تخلیق کئے ہیں آخر میں نقاط کا دلچسپ ترین سلسلہ خطوط کا ہے، پڑھا اور مزے لئے......

تحسین ملک (راولپنڈی)

کتابی سلسلہ ''نقاط'' شمارہ نمبر۳ موصول ہوا۔ یہ نہایت خوبصورت، معیاری اور ضخیم ادبی رسالہ ہے۔ اسے پاکر بے انتہا خوشی ہوئی۔ دراصل یہ اردو ادب سے وابستہ ہر انسان کی ضرورت ہے۔ اس کا سرورق نہایت خوبصورت اور ہنرمندانہ ہے۔ آپ نے زندگی، سائنس اور ادب سے متعلق نہایت دقیق ساز گفتگو کو چھیڑا ہے۔ یہ نغمۂ خیال بہت دور گہرائی فکر و فلسفہ میں لے جاتا ہے۔ ادب کیا ہے؟ یہ سوال اپنی جگہ ہے لیکن آپ نے ادب کو جذبہ سے وابستہ کر کے ادب کی ایک غالب جہت کی نمائندگی کی ہے اور جزویاتی انتشار کو مسببِ گہرائی قرار دے کر عضویاتی تشکیلات کا سوال فکر انگیز اٹھایا ہے۔ عضویات تشکیلات کے لئے دراصل تغیر، تبدل اور ڈھلنے کی صلاحیت کا ہونا ناگزیر ہے۔ مادی اشیاء کی خود پذیری اسی صفت کے باعث ہے اور یہی خود پذیری کی صلاحیت انسان میں بھی موجود ہے۔ کیونکہ انسان بھی اپنے مزاج اور فطرت کو بروئے کار لاتے ہوئے ماحول کے اثرات کو قبول کرتا ہے اور اپنے اندر مطابقت پیدا کرنے کی صلاحیتیں پیدا کرلیتا ہے۔ گویا (Plasticity) ڈھلنے، تبدل و تغیر کی صلاحیت عضویاتی تشکیلات میں اس کی معاون ہوتی ہے اور یہی صلاحیت ہمارے پوری نظامِ اعصاب کا بنیادی میکنزم ہے۔ انسان (آدمی) چاہے غاروں کے جاڑوں میں رہے یا صحراؤں کے جھلساتے شرر پاروں میں، جاہل اخلاقی روایات کے پیروکاروں میں رہے یا مہذب بھیڑیوں کے گنجان آباد کار مقامات پر، جذبہ کی سادہ کاریوں کے حصارِ عمل میں رہے یا کتابوں میں قرطاسوں پر بکھرے نظریاتی انتشار کے پائے جادہ کی ٹھوکروں میں، وہ خوگر یا

Habitual ہو جاتا ہے۔ گویا عضویاتی تشکیلات رونما ہوتی رہتی ہیں، لیکن سوال آپ کے موقف کی تائید بھی کرتا ہے کہ سائنس بالواسطہ انسان کے جذب کے جلاپے کی بھٹی کے آلاؤ میں سے گزر کر ہی رونما ہوتی ہے اور جب تمام علوم وفنون کے سوتے انسان کے اندر سے پھوٹے ہیں تو انہیں انسان کے لئے بھی ہونا چاہئے۔

یوسف حسن کا مضمون ''ادبی ترقی پسندی کے چند فکری اور فنی مسائل'' بہت وقیع ہے۔ اس آئینہ لفظیات میں ترقی پسندی اور معاصر فکری رویے اور نظریے اپنے آپ کو تاریخی تناظر میں دیکھ سکتے ہیں۔ چند صفحات پر پھیلا ہوا یہ مضمون اپنے اندر بہت سی ضخیم کتابوں کا نچوڑ سموئے ہوئے ہے۔ افسانہ کا گوشہ نہایت معیاری ہے۔ اور نظم وغزل لاجواب ہیں۔ اس شمارہ میں پہلی دفعہ گے کلچر پر ''چاپ'' کے عنوان سے گفتگو اپنے اندر بہت سے اسرار ورموز سموئے ہوئے ہے۔ یہ گفتگو معاشرتی اور معاشی صورتِ حال کے منہ پر ایک ایسا زور دار طنزیہ طمانچہ ہے جو افتخار نسیم اور عرفان احمد عرفی کے انگلیوں کے نشانات کا عکس، صفحۂ قرطاس پر سماجی ناہمواری دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ آپ کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ سب سے پہلے آپ نے اس موضوع پر ایک چونکا دینے والی تحریر پیش کی ہے تاریخ وتنقید، مطالعات، تراجم، آفاق اور تبصرے، الغرض تمام گوشے قابلِ ستائش ہیں۔ اللہ تعالیٰ آپ کو سرزمینِ ادب کی سیرابی کے لئے، اپنی پوری ٹیم کے ساتھ، بہ خیر وعافیت رکھے۔

علی دانش (فتح جنگ)

اہم قلمکاروں کی شمولیت سے مضامین نظم ونثر کی اہمیت کا اندازہ ہوا۔ بالخصوص نثری نظموں کو دیکھ کر خوشی ہوئی کہ اب کی یہ صنف اب رسالوں میں دکھائی نہیں دیتی، چونکہ مجھے بھی اس صنف ادب سے تعلق خاطر رہا ہے اور میں ایسی نظمیں کہتا بھی رہتا ہوں۔ کسی زمانے میں کراچی سے ماہنامہ ''صریر'' نکلتا تھا اس میں نثری نظموں کی پذیرائی ہوتی تھی۔ بہرحال ''نقاط'' کے باضابطہ مطالعہ کا موقع تو نہیں ملا اس سرسری مطالعے نے آپ کا اداریہ پڑھنے کا موقع ضرور دیا۔ سائنس اور ادب کے حوالے سے آپ نے جو سوال اٹھائے ہیں قابل قدر بھی ہیں اور اہم بھی۔ ادب اور سائنس کے حوالے سے ہمارے ہاں بہت کم لکھا گیا ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ اس طرف توجہ دی جائے۔

مشتاق شبنم (کراچی)

آپ کے اداریہ میں رُکا تو کسی کا ایک جملہ یاد آنے لگا کسی نے کہا تھا خیال ''ادب'' ہے اور خیال کی تجسیم ''سائنس'' ہے اور دیکھا جائے تو ''خیال'' بہرصورت مقدم ہے سو زندگی میں ادب سائنس سے پہلے ہے اور سائنس ادب کے بعد۔ انسان سوچتا ہے...... دیکھتا ہے...... اپنے اردگرد...... اپنی محرومیوں، معاشرتی بے اعتدالیوں اور مظالم پر کڑھتا ہے...... اس کی سوچ ادب تخلیق کرتی ہے۔ اور پھر جب ان کا حل سوچتا ہے تو سائنس فعال ہو جاتی ہے تو ہماری بحث سائنس یا ادب کا احاطہ نہیں بلکہ ادب اور سائنس کی بقا ہے لیکن اس بحث میں ہم خیال کے اس حصے کو کیسے بھلا سکتے ہیں جس کا ہماری مادی دنیا یا سائنس یا ہماری ظاہری ضروریات سے کوئی تعلق نہیں۔ جو ہمارے محسوسات، ہماری روح کی دنیا کا حصہ ہے جہاں آسودگی، دور ایک کیف کی صورت میں کہیں کسی اور جگہ اپنے اثرات مرتسم کرتا ہے۔ یہ علاقہ شاید اُسی طرح غیر مرئی ہے جیسے انسان کے اندر اُس کی شخصیت (Personality) یا اس کی ''انا'' یا ''میں'' ہوتی ہے اور دیکھا جائے تو آپ، میں اور ہم جیسے لوگ اپنے رسائل، اپنی تخلیقات کے ذریعے اُسی تیسرے انسانی علاقے کیلئے کام کر رہے ہیں۔ یہ تہذیب و اصلاح کسی شعوری ٹیلے پر کھڑے ہو کر دیکھی جا سکتی ہے۔

''ملاقات'' کے باب پر افتخار نسیم سے عرفان احمد عرفی کی ملاقات کی سمجھ نہیں آئی۔ رسالے کے تیس صفحات اس مکالمے کو دیئے گئے۔ مجھے ساری گفتگو میں یہ بات سمجھ میں نہ آسکی کہ اس ملاقات کی چاپ قاری کی سماعتوں پر کیوں پڑی...... عرفان احمد عرفی کے سوالات اور افتخار نسیم کے جوابات سے قاری کو کیا سمجھایا جا رہا ہے...... ہم جنسیت (Homosexuality) کا یہ آزادانہ تعارف لوگوں کو کس روشن خیالی کی طرف لے کر جا رہا ہے۔ نسیم افتخار نے تیس سال امریکہ میں رہ کر صرف سچ بولنا سیکھا ہے۔ یہ سبق تو اسلام کے پہلے قدم پر ملتا ہے۔ حضور ﷺ نے کہا...... مسلمان کچھ بھی ہو سکتا ہے مگر جھوٹا نہیں ہو سکتا۔ کیا افتخار نسیم اس بات پر فخر کرتے ہیں کہ وہ جس مکروہ زندگی کو گزار رہے ہیں اس کا برملا اظہار کر کے وہ کسی اخلاقی بلندی پر فائز ہو گئے ہیں۔ وہ جس آزادی کے علمبردار ہیں وہ آزادی ہمارے ہاں کے انسانوں سے کہیں بہتر صورت میں جانوروں میں پائی جاتی ہے یہ قدریں تو انسانوں کیلئے بنی ہیں۔ مجھے نسیم افتخار یا ان جیسے آزاد منش لوگوں سے اتنا گلہ نہیں جتنا عرفان احمد عرفی یا اس جیسے لوگوں سے ہے جو ان مباحث کو عام قاری تک لانے کا اہتمام کرتے ہیں۔ دنیا کے تمام مذاہب ان مکروہات سے احتراز برتتے ہیں۔ ماچو، ٹاپ، باٹم، گاف، کی اصطلاحوں سے کون سی لغت کو ثروت مند کیا جا رہا ہے۔ Overall اس انٹرویو کا Sumup کیا ہے؟ کیا یہی کہ برائی کا برملا اظہار کرنے والا انسان ایک سچا انسان ہے؟

اور وہ جو آسمانوں میں بیٹھا ہمیں دیکھ رہا ہے وہ تو یہ کہتا ہے کہ برائی پر پردہ ڈالو تاکہ میں تم پہ پردہ ڈالوں۔ مدیر مکرم! کیا میرا یہ خط قابل اشاعت ہوگا؟

یقیناً ہوگا کہ آپ کا اداریہ یہی کہہ رہا ہے کہ آپ زندگی کو سائنس سے پہلے ادب شناس کراتے ہیں...... اور ادب انسان کے اس علاقے کی تہذیب و اصلاح کرتا ہے جو سائنسی اور مادی دنیا سے الگ ہے جس کا ہماری ظاہری ضروریات سے کوئی علاقہ نہیں...... یہ وہ علاقہ ہے جہاں آسودگی، ایک کیف کی صورت میں اپنے اثرات مرتسم کرتی ہے۔ یہ علاقہ کسی شعوری ٹیلے پر کھڑے ہوکر ہی دیکھا جاسکتا ہے۔

جان عالم (مانسہرہ)

سلام مسنون! نقاط۲ اور ۳ زیرِ مطالعہ ہیں آپ کی کاوش فکری بنیادوں پر استوار ہے۔ بدقسمتی سے ادبی جرائد و رسائل کی اشاعت بہت کم پذیرائی حاصل کر پاتی ہے اس کی وجہ ہمارا سماجی رویہ ہے۔ ہم مزاجاً علم و ادب سے دور ہوتے جارہے ہیں۔ ہمارے ملک میں علم جس عنقا کا نام رہ گیا ہے وہ بھی اب مال و زر میں تولی جاتی ہے۔ وہ علوم ہمارے ہاں پھل پھول رہے ہیں اور مارکیٹ میں جگہ پا رہے ہیں جن سے مالی منفعت وابستہ ہے علم کو ہم نے بہت محدود کردیا ہے۔ اب Information Technology مکمل علم کا درجہ حاصل کرگئی ہے جبکہ یہ محض علم کے جدید ذرائع تک رسائی کا ایک جدید ذریعہ ہے۔ سائنسی علوم پڑھائے جاتے اور پڑھے جاتے ہیں ان علوم کی بھرمار ہے جنہیں سوداگری بنا دیا گیا ہے۔ مدرسہ، کالج اور یونیورسٹی تجارتی مراکز بن گئے ہیں جہاں علوم کو ترازو میں تول کر مہنگے داموں فروخت کیا جاتا ہے مگر جب عملی میدان میں نکلتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ وہ تقریباً کھوٹے سکے تھے جنہیں زرِ کثیر دیکر اور عمر کی ساری نقدی دیکر خریدا گیا تھا۔

بدقسمتی سے جن علوم پر وقت ضائع کیا جارہا ہے اس کی ایک حد تک کھپت ہوتی ہے۔ ان علوم کیلئے مارکیٹ کی طلب پر نظر رکھنا پڑتی ہے۔ صنعتی ترقی کے حساب سے ان علوم کی حصول کی کمیت و مقدار سامنے رکھ کر انہیں حاصل کیا جانا چاہئے۔ ہماری معیشت جس کساد بازاری اور کسمپرسی کا شکار ہے ان علوم کے ماہرین اسی قدر بے حساب بناتے جارہے ہیں اور وہ ماہرین بھی ادھوری مہارت کے مالک ہوتے ہیں۔

Social Sciences کو ہم نے بالکل ترک کردیا ہے جو انسانی عقل و فہم کو جلا

بخشتے ہیں جو فکر و تدبر کو وسعت دیتے ہیں اور معاشرے کو ایک توازن فراہم کرتے ہیں۔ ان علوم سے ہم نے توبہ کر لی ہے جو زندگی میں توازن پیدا کرتے ہیں اور حسن بخشتے ہیں نتیجہ اس کا یہ ہے کہ ہماری سوچ اور طرزِ عمل کو مادیت تک محدود کر دیا گیا ہے۔

اس سارے بگڑتے ہوئے حالات، ٹوٹتے پھوٹتے ہوئے معاشرے میں ادبی پرچے کا اجراء اس ساکت تالاب میں پتھر پھینکنے کے مترادف ہے کہ اس سے سوچ فکر اور اضطراب کی کچھ لہریں تو اٹھتی ہیں جو ہمیں زندہ ہونے کا احساس دیتی ہیں ورنہ ہم تو کب کے مردہ ہو چکے ہیں۔

جاوید اقبال (نوشہرہ فیروز)

تازہ ''نقاط'' ملا، ''نقوش''، ''اوراق'' اور ''فنون'' کی بندش کے بعد پرانوں میں اب صرف ''سیپ'' رہ گیا ہے۔ شعر و ادب اور رسائل و جرائد پر کڑا وقت آیا ہوا ہے۔ ''نقاط''، ''سمبل''، ''تخلیق'' اور ''تجدیدِ نو'' جیسے رسائل ہی شعر و ادب کو آکسیجن فراہم کر سکتے ہیں۔ شاکر کنڈان نے ''ماہیئے'' کی صحت مندانہ انداز میں بالکل درست وکالت کی ہے۔ شاباش شاکر کنڈان شاباش! حیدر قریشی نے اپنی شہرت کی خاطر کتنے ہی صحیح سمت میں ''ماہیا'' لکھنے والوں کو گمراہ کیا ہے۔

تراجم میں جو پریشانی لاحق ہوتی ہے وہ اس تخلیق کا ماحول اور فضا ہے جس کو مترجم خدوخال میں اُجاگر نہیں کر سکتا۔ یوں تراجم بھی توجہ چاہتے ہیں۔ ''علینہ'' کا مطالعہ خوب صورت لگا۔ علی محمد فرشی منجھے ہوئے شاعر ہیں وہ نظم کی تمام تر راگنیوں کو سمجھتے ہیں۔

ضیاء شبنمی (ملتان)

مجھ سے آپ کا رویہ بحیثیت مدیر نقاط کبھی بھی مساویانہ، مخلصانہ، و معاونت کا نہیں رہا۔ پہلی بار نقاط وصول ہونے کے بعد میں نے خط لکھا تھا اور بہت Sincere ہو کر لکھا تھا جواباً آپ نے ایک Single SMS تک نہ بھیجا۔ اس کے بعد افسانہ ''کیکر اور گلاب'' بھیجا۔ (اس سے بحث نہیں کہ افسانہ نقاط کو کیا لگا) اصولی طور پر آپ کو کم از کم افسانہ (TCS) موصول ہونے کی اطلاع دینا چاہئے تھی۔ مگر آپ نے وہ بھی نہ دی۔ میں نے افسانہ کے بارے میں ادارہ کی رائے دریافت کی تو آپ کا ایک MSG آیا تھا کہ آپ کو جلد آگاہ کر دیا جائے گا۔ وہ ''جلد'' چھ ماہ تک نہ آیا۔ اہل ادب صاحبو! ادب پروری کے مقام پر فائز ہونے والوں کو بیوروکریسی جیسا رویہ Suit نہیں

کرتا۔میں مانتی ہوں میں ایک نیا نام ہوں میرا کوئی مستند ادبی مقام نہیں بن چکا۔مگر کیا آپ مانیں گے میں نے جہاں جہاں ادبی جرائد سے رابطہ کیا معقول حوصلہ افزائی کا جواب ملا۔'دبستان' کے عباس تابش صاحب کو خط لکھا اگلے دن انہوں نے فون پر رابطہ کیا۔آصف فرخی صاحب نے ایسا ہی کیا الہ آباد انڈیا کے ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی (بہت بڑا نام ہے) کو خط لکھا انہوں نے نہ صرف فون کیا بلکہ میرا خط شب خون کے خبر نامہ میں اعزاز سے شائع کیا۔

جہاں بھی افسانہ/نثری نظم بھیجتی ہوں۔شائع نہیں کرتے تو ملائمت سے مشورہ دیتے ہیں، خود ردّو بدل کی اجازت طلب کر لیتے ہیں یا یہ کہہ دیتے ہیں کوئی اور تحریر بھیجئے کیا آپ نے مجھے کسی جواب کے اہل سمجھا؟ معاف کیجئے گا رعونت معاونت نہیں ہوتی۔آپ یہ بھی یقین کیجئے میرے پاس سورج (اختر شیرانی نمبر) مبلغ ۶۰۰ روپے وی پی آیا۔میں نے وصول کرلیا (کیونکہ روپے فیصلے کرواتے ہیں) مجھے ۱۴۰ روپے قطعی بوجھ نہ تھے مگر آپ کا رویہ بہت دل شکن رہا۔

دردانہ نوشین خان (مظفر گڑھ)

☆......محترمہ کا یہ خط صرف ''نقاط'' کے لئے ہی توہین آمیز نہیں بلکہ ادب اور ادبی عمل کی بھی آبرو ریزی کے مترادف ہے ان کا تمام تھیسز ہر حال میں چھپنے کا عکاس ہے یہ صورت حال صرف محترمہ تک محدود نہیں بلکہ پورے ادبی منظر نامے میں یہی کچھ ہو رہا ہے۔(ق ی)

''نقاط'' کا تازہ شمارہ ملا۔ٹائٹل اس قدر خوبصورت ہے کہ کئی لمحے اس نے اپنے سحر میں جکڑے رکھا۔میں نے حسب عادت سب سے پہلے دوستوں کے خطوط پڑھے اور میں شہزاد نیرّ صاحب کی بات سے اتفاق کرتا ہوں کہ خطوط سے بہت کچھ حاصل ہوتا ہے پھر نظموں کی باری آتی ہے نقاط میں شامل نظموں کا الگ ہی نشہ ہے۔شہزاد نیرّ کی نظم آگے بڑھنے ہی نہیں دے پاتی۔اس قدر خوبصورت رنگ میں لکھی گئی ہے۔غزلوں کو ایک جگہ ہی چھاپ کر آپ نے بہت اچھا کیا۔کبھی کبھی مختلف جگہوں پہ غزلوں کے گوشے ہوتے ہیں ایک جگہ پر ہوں تو جب بھی کوئی غزل پڑھنے کو دل چاہے پتہ ہوتا ہے کس صفحہ پر ہے۔تراجم میں اگر بنگالی ادب سے بھی کچھ ہوتا تو خوشی ہوتی۔امید ہے آئندہ شمارے میں بنگالی ادب سے ترجمہ شامل ہوگا۔

سموئیل فضل حباب (بہاولپور)

نقاط۔۳ زیرِ مطالعہ ہے پچھلے دونوں شماروں میں آپ نے جو سمت متعین کرنا چاہی ہے تیسرے شمارے میں قدرے وضاحت سے اپنی شکل بناتی نظر آتی ہے۔آپ نے نئے مباحث کو کافی جگہ دی ہے، بلکہ یہ کہا جائے کہ بائیں فکر کو زیادہ نمایاں کیا ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ٹائٹل بہت خوبصورت اور منفرد ہے انڈے سے پودے کی نمود بظاہر سادہ خیال ہے مگر معنی در معنی تصورات کو جنم دیتا ہے۔ انڈے سے پودے کا نکلنا جمود ٹوٹنے کی علامت بھی ہو سکتی ہے یوسف حسن اور آپ کے مضامین خیالات کے عنوان سے جمع کئے گئے یہ ایسے خیالات ہیں جو واضح طور پر ایک نقطۂ نظر کی وضاحت بھی پیش کررہے ہیں یوسف حسن نے بڑی صراحت سے ترقی پسند آئیڈلزم کی وکالت کی ہے یوسف صاحب نظریہ انعکاس کو بیان کرتے ہیں کہ ادب میں انعکاس اور تخلیق کے دونوں پہلو ہوتے ہیں صرف انعکاس کرنے والا ادب کم تر درجے کا ادب ہوتا ہے وہ محض انفارمیشن دے رہا ہوتا ہے اور محض انفارمیشن دینے والا مظہر سمجھنا ترقی پسندوں کا نظریہ نہیں؟ ادب کی انفارمیشن تھیوری والے لوگ کوئی اور ہیں۔ (ص:۱۸) یوسف صاحب اس بات کو فراموش کردیتے ہیں کہ ترقی پسندوں کی تقریباً ساری تعداد انفارمیشن کا کام کرتی رہی اور جب بھی سوز و گداز کا ذکر ہوا وہ ترقی پسندی ان معنوں میں استعمال نہ ہوئی جو مارکسیتوں کی نمائندہ ہوتی ہے اس کی دلیل دیتے ہوئے یوسف صاحب کہتے ہیں ''وہ فعال جذبات پہ انفعالی جذبات یعنی افسوس، آہوں اور دکھ بھری کیفیت کے مقابلے میں زیادہ زور دیتے ہیں۔'' (ص:۱۹) یہ بھی بڑی عجیب بات ہے کہ سارے ترقی پسند اتنا زور دیتے ہیں کہ صرف فعال جذبات ہی شاعری کا حصہ رہ جاتے ہیں یوسف صاحب کا استدلال مکمل اور مدلل ہے مگر ایسا لگتا ہے کہ جوڑ جاڑ کے چیزوں کو مکمل کیا جارہا ہے۔آپ نے تراجم کے حوالے سے نقصانات و فوائد پر اچھی باتیں کی ہیں مگر اس سلسلے میں سرکاری اداروں کو فعال کرنا چاہئے جو عرصے سے سفید ہاتھی کا کام کررہے ہیں۔

افتخار نسیم کے انٹرویو نے نقاط۳ کو اچھا اضافہ دیا ہے عرفان عرفی نے کمال خوبصورتی سے تمام مباحث کو سمیٹا ہے۔ ایسے مباحث کچھ کم Open ہوں تو زیادہ اچھا۔ کیوں کہ آپ کا ہمارا معاشرہ بھی تو بیچ میں پڑتا ہے۔افتخار نسیم کی باتوں سے ایسا لگتا ہے کہ وہ یہ سارا ڈرامہ صرف امریکہ میں رہنے کے لئے رچا رہے ہیں اگر آپ شروع ہی سے تیسرے سوال کو دوبارہ پڑھیں تو صاف ظاہر ہو جاتا ہے مثلاً وہ کہتے ہیں ''ہم تو ویسے بھی غربت کی بارڈر لائن پر تھے چار بہنیں اور تین بھائی، چھوٹا سا گھر، محدود ذرائع آمدن، اور میں زیادہ تر وقت گلیوں میں گزارتا تھا...... جب میں خوبصورت ہوا تو لوگوں کی توجہ ملنا شروع ہوگئی اور مجھے پیسے ملنے لگے۔(ص:۱۲۳) آگے چل کر وہ اعتراف کرتے ہیں

کہ وہ امریکہ میں دس سال تک کوئی ادبی کام نہ کر سکے گویا ایک دم ان کی بقا کے لئے ادب سامنے آ گیا بہرحال وہ مشہور آرٹسٹ ہیں میں تو انہیں مشورہ دوں گا کہ وہ اپنی غزلوں کی تخلیقی خوبصورتی پر فخر کریں نہ کہ ''گے'' ہونے پر۔

احمد ہمیش کی نثری نظم بہت خوبصورت تھی نصیر ناصر کے بعد انہیں پڑھ کر حیرت ہوئی۔ فرخ ندیم کا افسانہ ''چودھویں رات کی سرچ لائٹ'' بھی شاندار افسانہ تھا غالباً وہ پہلی دفعہ چھپے ہیں مگر افسانہ بتا رہا ہے کہ وہ منجھے ہوئے لکھاری ہیں۔ آصف فرخی، عاصم بٹ اور رشید امجد کے افسانے یادگار رہنے والے شاہکار ہیں۔ نیلم بشیر نے وہی پرانی کہانی کو فکشنائز کیا ہے انہیں چاہئے کہ موضوعات کی تلاش کریں اور نئے انداز سے سامنے لائیں۔

تراجم میں تنگر چنا کا ترجمہ ''مسلمانی'' نے بہت دیر حیرانی و اضطراب میں رکھا کیا واقعی اندرونِ سندھ اس طرح کے حالات ہیں؟

نقاط۳ میں اتنا کچھ ہے کہ کئی صفحات چاہئے اس کے مندرجات پر بات کرنے کے لئے۔ سردست چند اشعار نقل کر رہا ہوں جو یقیناً خاصے کی چیز ہیں:

وجود رکھتے ہیں اپنا بس ایک خواب میں ہم
اسی میں خود کو مٹاتے بناتے رہتے ہیں

احمد صغیر صدیقی

قفس میں ڈالے گئے تھے تو کیا ملال کہ ہم
اک اور پنجرے میں لائے ہوئے پرندے تھے

صابر ظفر

کس کو کہاں ٹھہرنا ہے معلوم ہے اسے
ناظر جہاں رکا ہے نظارہ نہیں رکا

خاور اعجاز

دست بردِ دنیا سے جو بچا ہوں تھوڑا سا
یہ کوئی امانت ہے یہ کسی کا حصہ ہے
سوچتے یہی رہنا فرصتِ محبت میں
چاہنا اُسے بے حد کس کمی کا حصہ ہے

جاوید شاہین

اس دکھ کو تو میں ٹھیک بتا بھی نہیں پاتا
میں خودکو میسر تھا مگر مل نہ سکا میں
پلٹا ہوں تو یادوں پہ بہت گرد پڑی تھی
شاید کوئی دروازہ کھلا چھوڑ گیا میں

سعود عثمانی

تمام شہر خفا ہے پتہ کسی کو نہیں
میں روز کس کو مناتا ہوں رقص کرتا ہوں

انجم سلیمی

اس سے آگے نہ زمیں ہے نہ زماں کوئی اور
اب کہاں تک تری خوشبو سے کنارہ کیے جائیں

شاہین عباس

میں تیرے دھیان کی انگلی پکڑ کے چلتا رہا
سو میرا جو بھی سفر تھا وہ رائیگاں نہیں تھا

غضنفر ہاشمی

جانے کیا مجبوری ہے
چھت کو تکتا رہتا ہوں

سعید قیس

نقاط۴ کب آ رہا ہے؟ ضرور عنایت فرمائیے گا، انتظار رہے گا۔
غضنفر کلاسرا (بستی جیسل، لیہ)

خطوط میں ارشد محمود کے نظریات سے اختلافات پڑھ کر معلوم ہوا کہ ابھی سائنس اور مذہب کا معرکہ کچھ دیر اور (اور ہمارے ہاں تو کچھ اور بھی دیر) جاری رہے گا۔ اچھی بات یہ ہے کہ اختلافات کے لئے مدلل اور علمی طریقہ کار اپنایا گیا ہے اور جذباتی اور ملائی انداز سے احتراز برتا گیا ہے۔ ارشد محمود اچھا لکھتے ہیں امید ہے ''نقاط'' میں ان کی نگارشات پڑھنے کوملتی رہیں گی۔
ایم خالد فیاض (گجرات)

سلام و رحمت! بے شک آپ کا مجلہ 'نقاط' اسم بامُسمّٰی ہے۔ اس سے قطع نظر کہ آپ نے نظم اور نثری نظم کے سیکشن الگ کر دیئے ہیں مگر بات اتنی آگے بڑھ چکی ہے کہ تفریق کی ضرورت نہیں۔ بہتر یہ ہے کہ نثری نظم کو نظم تسلیم کیا جائے۔ ایک زمانہ میں ہندوستان کے ریلوے اسٹیشنوں پر پانی کے اسٹینڈ پر ہندو پانی اور مسلمان پانی کا درج نظر آتا تھا مگر اب نظر نہیں آتا۔

حصہ مضامین میں ''اردو میں تاریخ نویسی'' تنقید سے زیادہ تحقیق کا تاثر دیتا ہے مگر تحقیق کا حق ادا نہیں کیا گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ کہیں کہیں بات کو ادھورا چھوڑ دیا گیا ہے ''ماہیے کی ہیئت'' صرف اس اعتبار سے معقول ہے کہ حیدر قریشی کے حوالے سے ماہیے کی ہیئت کو اُجاگر کیا گیا ہے مگر مشرف عالم ذوقی کی رسائی ابھی کسی جہت کو نہیں پہنچی۔ علی اختر سے پبلک ریلیشن کر کے مشرف عالم ذوقی نے مضمون لکھوا لیا تو یہ اور بات ہے۔ جاننا چاہیئے کہ اردو میں اب تک کوئی ناول اس وقعت کا نہیں لکھا گیا کہ اُسے بڑا قرار دیا جائے۔ بڑائی کی تکمیل کے لئے ایک پورا جیون جھونک دینا پڑتا ہے۔ مطالعہ کے حصہ میں بھی اہم اور غیر اہم کے فرق کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ علی محمد فرشی کی شاعری کے بارے میں ستیہ پال آنند ابھی واضح نہیں۔ ''کُتب نما'' کے حصہ میں فہمیدہ ریاض کی تالیف بابت نسواں اتنی اہم نہیں کہ اُس کا تجزیہ کیا جائے۔ یہ محض ڈھونگ ہے۔ فہمیدہ ریاض کو تو چاہیئے تھا کہ وہ ڈاکٹر اسرار احمد کا کم از کم سامنا تو کرتیں، زیادہ سے زیادہ یہی ہوتا نا کہ ڈاکٹر اسرار احمد انہیں نکال باہر کرتے۔ بہت بُرا ہوا کہ ژاں پال ساخت (سارتر) کے خلاف ہائر کیئے گئے فرانسیسی سوڈو دانش وروں/فلسفیوں نے ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل، مابعد جدیدیت، نئی تاریخیت اور نسوانی ادب کا کھٹ راگ کھڑا کیا اور امریکہ نے انہیں معقول رقم دے دی۔ جب کہ امریکہ تو دنیا کا سب سے بڑا علم دشمن ملک ہے۔ اس سے زیادہ کیا کہوں! والسلام

احمد ہمیش (کراچی)

نقاط۳ کا نثری حصہ خاصا طاقتور ہے۔ یوسف حسن نے اپنے مخصوص سٹائل میں اپنے مضمون میں گل ہائے فکر یوں بکھیرے ہیں کہ خوشبو یہاں وہاں پر جا پہنچتی ہے انہوں نے اپنے موضوع سے انصاف کیا ہے۔ خود آپ کا مضمون جو تراجم کے سلسلے میں ہے فکر کے نئے در کھولتا ہے۔ غلط سلط تراجم کی یلغار نے واقعی ہمارے ہاں ایک اور مسئلہ کھڑا کر دیا ہے میرے خیال میں تو ترجمہ کو

ترجمہ ہونا چاہئے کوئی گورکھ دھندا یا معمہ نہیں ہونا چاہئے اور تلخیص تو بالکل ہی نہیں۔ یہاں تو ہر کوئی اس زعم میں مبتلا ہے کہ وہ تو ''مرزے یار'' کی طرح اس میدان میں بس اکیلا ہی ہے۔ ڈاکٹر احمد سہیل، امجد طفیل اور خالد فیاض نے ادب کے جن ''آفاق'' کو چھوا ہے ان سے انصاف کیا ہے اب آیئے افسانوں کی طرف، رشید امجد کچھ عرصے سے ان انسانی باطنی کیفیات کی ترجمانی کر رہے ہیں جن کو شاید آج کی چکا چوند نے کسی قدر گہنا دیا ہے ''سلوموشن'' میں بھی ایسی ہی بپتا بیان کی گئی ہے وہ تھا تو دنیا میں تھی، اب دنیا ہے لیکن وہ نہیں؟ سوال اپنی جگہ پر درست ہوسکتا ہے لیکن انہی بکھیڑوں میں ''ہونے کا احساس'' ہونا اچھی بات ہے۔ رشید امجد اب افسانے کے ''مرشدوں'' میں سے ہیں خدا انہیں سلامت رکھے۔ ''شہر تہ آب'' میں ''آصف فرخی'' کا سموپولیٹن کلیئے کو اچھی طرح سے بیان کر گئے ہیں۔ اگلی کہانی نیلم احمد بشیر کی ہے ''سیاہ بادل'' اچھی اور خوبصورت کہانی ہے۔ جناب یہ ہے اس کی ایک اور بولڈ کہانی لیکن اگر یہ بولڈ موضوع نہ لئے ہوئے ہوتی تو کیا پھر یہ کہانی نہ رہتی۔ یہ پھر بھی ایک کہانی رہتی اور تب بھی یہ اچھی لگتی۔ محمد عاصم بٹ کا ''دائرہ'' مجھے اچھا لگا۔ اس دائرے میں بہت کچھ ہے روشنی، اندھیرا، ہنسی، غم، ہم، آپ، تم...... ''آنچل سے بندھی یادیں'' زندگی کے تختہ سیاہ پر چاک کے ایک نقطے جیسی کہانی ہے اور جناب اب باری آتی ہے۔ ہمارے اپنے عاطف علیم کی ''لاوقت میں ایک منجمد مسافت''۔ زندگی بجائے خود لایعنیت کی شکار...... پہچان، شخصیت، اپنا ہونا ......سب گم، عاطف علیم نے پہیلیاں نہیں بجھوائیں کچھ باتیں کی ہیں اور ان باتوں میں رس ہے۔ فرخ ندیم نے جنگل جانور اور انسان کی تکون بناتے ہوئے کچھ ڈھکے ہوئے مزید گوشے بھی آشکار کئے ہیں یہی بات اچھی لگی۔

آفرین چند باتیں مزید...... آج کل ادبی پرچوں میں رواج سا پڑ گیا ہے کہ لوگ اپنے چہیتوں کی چند مخصوص تحریروں پر زبردستی کے لکھے گئے مضامین یا تبصرے شامل کرتے یا کرواتے ہیں۔ ان میں سے زیادہ لوگ پہلے ہی سے **Established** ہو چکے ہوتے ہیں اس لئے انہیں ایسے مضامین/مقالات سے کوئی خاص فرق نہیں پڑتا البتہ اس سے یہ ہوتا ہے کہ وہ چند لوگ چھپنے سے غالباً رہ جاتے ہیں جن کو کہ منظر عام پر آنا چاہئے تھا ان کا حق نہیں مارا جانا چاہئے۔ اب اگر افسانے کے اساتذہ منٹو، بیدی، غلام عباس، ندیم، کرشن چندر پر کچھ نہ بھی لکھا جائے تو کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ اسی طرح ترقی پسند تحریک اس کے آغاز، ارتقاء اور انجام وغیرہ کو نہ بھی ڈسکس کیا جائے تو کیا یہ اچھا نہ ہوگا کیونکہ اب یہ موضوع نظریہ پاکستان کی رٹ جیسا لگنے لگا ہے جیسے یہ ہمارا احساس کمتری ہو۔ آج ہم ۲۰۰۷ء میں زندہ ہیں اور چند مخصوص افسانہ نگاروں، فنکاروں پر بحثوں کے بجائے ان نواردوں کی

ایک کیمپ پر بات کی جائے تو بہتر نہ ہوگا جو ابھی بھی کسی مہربان قلم کی سیاہی کے منتظر ہیں۔ (ان ناموں تک پہنچتے پہنچے ہمارے نقادوں کے قلم کیوں سوکھنے لگتے ہیں) یعنی وہ وغیرہ وغیرہ کے زمرے سے ابھر کر شاید ''کچھ ہیں'' کے دائرے میں آ جائیں۔ دھڑے بازی، ادب کی منفی سیاست، اقربا نوازی، ادبی اشرافیہ، پروفیسری ادب، افسرانہ ادب سے ہٹ کر بھی کچھ ہو جائے تو کیا حرج ہے۔ اوپر نام لئے بغیر میں نے جن حضرات کا ذکر کیا ہے وہ سارے ہی میرے دوست ہیں لیکن وہ تو اب کھا کما چکے۔ کامیابی کے جھنڈے گاڑ چکے۔ تھوڑا آگے سرکئے کہ ان کامیاب لوگوں کے آگے بھی تو کچھ ہے یا کہ نہیں۔ سوچئے گا ضرور۔

محمود احمد قاضی (گوجرانوالہ)

نقاط ۳ کا اداریہ نقاط ۲ سے مربوط ہے۔ آپ نے نہایت نپے تلے انداز میں سائنس اور ادب، ہر دو کا محاکمہ کیا ہے۔ سچ ہے کہ سائنس ایک طاقت ہے اور طاقت اگر انسانیت سے مالا مال ہاتھوں میں ہو تو نوعِ انساں کی فلاح بنتی ہے۔ دوسری صورت تاریخ میں بھی عیاں رہی ہے اور اب بھی نہاں نہیں۔ ادب حیات و کائنات سے مکالمہ ہے۔ آدرش، قدریں، انسانیت، ادب ہی سے پھلتے پھولتے ہیں۔ میرے ذہن میں ایک خیال آیا ہے۔ جتنی سائنسی ترقی ہو چکی، پہلے اُسے تو فلاح دوست ہاتھوں میں آ لینے دیں پھر مزید کی سوچیں اور اگر کوئی یہ کہے کہ دونوں کام ساتھ چل سکتے ہیں تو پھر وہی سوال کہ ادب کو جس شدّ و مد کے ساتھ وظیفۂ حیات بننا چاہئے، کیا وہ بنا ہے؟ لہٰذا جو چیز کم ہے، پہلے اُس کی طرف توجہ ہونا چاہئے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ادب کے پھیلاؤ کی پہلے سے بھی زیادہ ضرورت ہے۔

''اردو میں تراجم! نئی ضروریات اور مسائل'' ایسا مضمون ہے جو دانش سے لکھا گیا ہے لیکن اس کے سب نتائج سے اتفاق مشکل ہے آپ نے عربی اور فارسی کو اردو کے لئے غیر زبانیں قرار دے دیا۔ (ص ۲۴) یہ زبانیں من جملہ دیگر زبانوں کے، اردو کی تشکیل اور ارتقاء کا لازمی حصہ رہی ہیں۔ جزو کو کل کا غیر قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اگر اردو سے عربی فارسی نکال دیں تو پیچھے کیا رہ جائے گا؟ ان زبانوں کے بھی بہت سے الفاظ اپنی ثقالت اور مشکل ادائیگی کے سبب اردو کا حصہ بننے سے رہ جاتے ہیں یہ زبان کا خود کار عمل ہوتا ہے مثلاً عربی میں تین متحرک حروف متصل آ جاتے ہیں جو اردو دانوں اور اردو خوانوں کو مشکل محسوس ہوتے ہیں اسی لئے حَرَکت اور بَرَکت کو حَرکت اور بَرکت سے

بدل لیا گیا اگرچہ کم کم مثالیں مل بھی جاتی ہیں جیسے *خمر تحیر عشق سُن*...... ایک بات اور...... مشکل اور آسان مطلق نہیں اضافی الفاظ ہیں۔ مشکل وہ لفظ ہے جس کے معانی نہ آتے ہوں۔ جو میرے لئے مشکل لفظ ہے آپ کے لئے آسان ہوسکتا ہے اس لئے زبان نے اختصار اور ابلاغ کی درمیانی راہ نکالی جس میں بقول آپ کے ''مشکل'' الفاظ آ گئے مجھے تو آپ کا ''نسلیاتی جمعیتوں'' (ص ۲۵) بھی مشکل لگا۔ اسے ''نسلی جماعتوں'' کہہ کر ''آسان'' کیا جاسکتا تھا...... آپ نے البتہ جو مرکز، ناظم، عشائیہ وغیرہ کی مثالیں دی ہیں بہت عمدہ اور برمحل ہیں ویسے آپ نے اس مضمون میں بلاوجہ انگریزی الفاظ اور اصطلاحات برتی ہیں۔ اگر اوریجنل ٹیکسٹ کو ''اصل متن'' کہا جائے تو وہ بقول آپ کے ''آسان'' نہیں ہوجائے گا۔ باقی مثالوں سے صرف نظر کرتا ہوں نظمیں جدید بیانیے اور عمدہ امیجری کے سبب متاثر کرتی ہیں البتہ کچھ نظموں میں وحدتِ تاثر قائم نہیں رہ پایا۔ ہمیں جدید نظم کو نامیاتی وحدت کے حوالے سے مضبوط تر کرنے کی ضرورت ہے۔ جناب آصف فرخی کا افسانہ ''شہرتہ آب'' طوالت کے باوصف متاثر کن ہے کیونکہ بیان کی طاقت ہے انہوں نے ایک جگہ پر '' کاغذوں کا گٹھا'' لکھا ہے...... شاید ''پلندہ'' کا لفظ بہتر ہوتا یا شاید کاغذوں کو لکڑیوں کی طرح باندھا گیا تھا...... لیکن افسانے کے متعلقہ حصے سے ایسا کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ ایک فقرہ ہے ''پلنگ پانی کی وجہ سے بل رہا تھا'' (ص ۵۹) یہ کبھی مشاہدے میں نہیں آیا۔ عاطف علیم نے بہت عمدہ افسانہ دیا ہے جدید عہد اور جدید بیانیہ...... جدید افسانہ، فرخ ندیم کا افسانہ ندرت لئے ہوئے ہے۔

افتخار نسیم کی گفتگو ایک مختلف آدمی کی، مختلف آدمی سے مختلف انداز میں ریکارڈ کی گئی ہے اتفاق کرنا نہ کرنا ہر کسی کا حق ہے لیکن کسی کی بات کو سنا سمجھا تو جاسکتا ہے نا۔ یہ فقرے دیکھیں ''فطرت ان لوگوں کو بھی والدین بنا دیتی ہے جو والدین بننے کا حق نہیں رکھتے''۔ ''حرم میں مسلمان عورتوں کی چوکیداری کے لئے خوبصورت لڑکوں کی کیسٹریشن (آختہ کاری) کردی جاتی تھی۔'' دنیا میں کوئی بچہ حرامی نہیں ہوتا، والدین ہوتے ہیں جو حرامی ہوتے ہیں''...... ''روٹی کے مسئلے کی وجہ سے ہی عورت گیز کے ساتھ بیاہی جارہی ہے''...... کیا مندرجہ بالا جملے حقائق نہیں ہیں...... اور ہمیں سوچنے پر مجبور نہیں کر رہے؟ یہ گفتگو پڑھ کر خیال آیا کہ شاید ہمیں سماجی قبولیت کی حدوں کو وسعت دینے کی ضرورت ہے۔

محمود احمد قاضی نے بورخیس کے اچھے انتخاب کا عمدہ ترجمہ کیا ہے۔ سطر سطر روک لیتی ہے، بلکہ ترجمے دیگر بھی اچھے ہیں لیکن اختر جالوری نے ننگر چنا کی مختصر کہانی کا ترجمہ کرکے احسانِ خاص کیا ہے۔ امجد طفیل نے پائلو کولو کا بالتفصیل جائزہ لے کر بہت اچھا کیا ہے۔ ان کا سبھی کام زیر نگاہ رکھ کر لکھا گیا۔ یہ مضمون معلومات افزا ہے البتہ بعض جگہوں پر جملے کی ترتیب، مفہوم کی ترسیل کو مشکل بناتی

ہے۔ جس سے یوں لگتا ہے کہ شاید انہوں نے یہ مضمون اوّلاً انگریزی میں لکھا ہو! اور بعد میں اردو ترجمہ کیا ہو، ممکن ہے میرا یہ احساس غلط ہو۔

بودلیئر کی بڑھاپے پر نظمیں اور ایم خالد فیاض کا مضمون دونوں خوب ہیں۔ خطوط کا حصہ دلچسپ ہوا ہے کہ کچھ گرما گرمی آئی ہے۔ رہنی چاہئے تاکہ فکر کو راہ ملتی رہے۔ جان عالم اپنی مکتوب کے آخر میں جذباتی سے ہوگئے ہیں۔ رحم کا جذبہ رکھنے کی دلیل بھی وہ اسی خدا سے لائے ہیں جسے ان کا مخاطب تسلیم ہی نہیں کرتا...... سوان کی بات غیر منطقی ہوگئی!! ابرار احمد نے نصیر احمد ناصر کے ساتھ شاہد شیدائی کو بھی ''شاملِ حال'' کرلیا ہے۔ ان کا خط پڑھ کر مزا آیا۔

شہزاد نیرّ (کوہاٹ)

آداب! ملاقات میں افتخار نسیم کا بے باکانہ انٹرویو پڑھ کر بہت حیرت ہوئی اور یک گونہ خوشی بھی کہ اردو کی دنیا اب اس طرح کا مؤقف نہ صرف سنتی ہے بلکہ پڑھتی بھی ہے۔ افتخار نسیم کو دیدہ دلیری کے ساتھ اور مدلل گفتگو کرنے پر دلی مبارکباد۔ ہم ابھی تک جنسی جبلتوں کو تسلیم کرکے ان کا احترام کرنے، ان کی سائنسی تشریح، نفسیاتی توجیہہ تک کو ماننے کے لئے تیار نہیں ہیں۔ مرد چونکہ محترم، پدری معاشرہ میں اس کی ازلی و ابدی بادشاہت میں یہ کجرویاں (؟) اس کے الوہی کردار پر دھبہ ہیں۔ لہٰذا ان کی مذمت ہر حال میں جائز اور روا۔ ایک مرتبہ پھر آپ کی جرأت کی داد دیتا ہوں کہ اس طرح کے مؤقف کو 'نقاط' میں جگہ دی گئی۔

ننگر چنا (نصیر آباد، سندھ)

السلام علیکم! آپ کے مؤقر جریدے کے سرورق نے خاص طور پر توجہ مبذول کروائی Prosperity اور Growth میں جو فرق ہوتا ہے انڈے اور پودے کے باہم تخلیقی عمل سے نظر آرہا ہے انڈہ محض Prosperity کا باعث ہوسکتا ہے مگر اس میں سے پودے کی نمود یقیناً مجموعی منظرنامے میں تخلیقی بڑھاوا (Growth) ہے ایسے باکمال اور کامیاب سرورق کو دیکھ کر ''نقاط'' سے اور بھی اچھی توقعات وابستہ کی جاسکتی ہیں۔

طاہر محمود (فیصل آباد)

O......ادبی سلسلہ ''نِقاط'' کی درجہ بندی اشاعت کے لئے میسر مواد کے لحاظ سے ترتیب دی جاتی ہے کوئی فن پارہ مجموعی مواد کے فکری پھیلاؤ میں نہ آنے کی وجہ سے ناقابل اشاعت قرار دیا جاسکتا ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ فن پارہ فنی و جمالیاتی معیار بندی پر پورا نہیں اُترا۔

O......ادبی سلسلہ ''نِقاط'' اردو ادب کے تخلیقی حصہ داروں کے لئے وقف ہے۔ کسی علاقے یا مخصوص شخصیات تک محدود نہیں۔ بہت سی گراں قدر تخلیقات مصنف کی بارِ دگر اشاعت کی وجہ سے چند شماروں تک مؤخر کی جاسکتی ہیں۔

O......''نِقاط'' نئے منظر نامے میں جنم لینے والے نئے سوال و جواب کو احاطۂ فکر میں لانے کے لئے سرگرم ہے لہٰذا کلاسیکی، نیم کلاسیکی اور پامال موضوعات، ادارہ نقاط کی ترجیحات میں ہرگز شامل نہیں۔

O......''نِقاط'' تحریروں کی اشاعت تک محدود نہیں بلکہ ان کی تخلیقی جہات کی فکری شناخت متعین کرنا بھی اپنے فرائض میں شامل سمجھتا ہے۔

O......''نِقاط'' صرف نئے سوالات سے پیدا شدہ صورتِ حال کے ادبی اظہار کا نمائندہ ہے کسی بھی نظریے، نقطۂ نظر اور گروہ بندی کی حمایت کا تصور ہماری مخلصانہ کوششوں کو رد کرنے کے برابر ہوگا۔

O......ادارہ نقاط، تخلیقی صلاحیتوں سے بھرپور ادبی دنیا میں نووارد چہروں کو خوش آمدید کہتا ہے اس سلسلے میں نوجوان تخلیق کاروں کو سینئر تخلیق کاروں کے ساتھ شائع کرکے ایک مکمل ادبی منظر نامے کی تشکیل کی جارہی ہے۔

O......''نِقاط'' کی ترتیب کا حفظِ مراتب سے اہتمام کیا جاتا ہے مگر یہ حتمی نہیں۔ تخلیق کار کا ادبی مقام ادارے نے نہیں متعین کرنا، ترتیبِ فہرست محض پیش کش کا رسمی طریقہ کار ہے۔

O......براہِ مہربانی ''نِقاط'' کے موصول ہونے کی اطلاع دیجئے یہ وصول کنندہ کا اخلاقی فرض ہے۔

پورب اکادمی پبلشرز

اسلام آباد - لاہور
051-5382967, 042-7235094, 0301-5595861
info@poorab.com.pk, www.poorab.com.pk

تاریخ ادبیاتِ عالم
وہاب اشرفی
Rs. 1600/-
Rs. 2500/- (Lib. Ed.)

مابعد جدیدیت
وہاب اشرفی
Rs. 395/-

فلسفۂ مغرب کی تاریخ
برٹرینڈ رسل — مترجم: پروفیسر محمد بشیر
Rs. 695/-

تسخیرِ مسرّت
برٹرینڈ رسل — مترجم: پروفیسر محمد بشیر
Rs. 175/-

فسانۂ آزاد
رتن ناتھ سرشار — تلخیص: ڈاکٹر قمر رئیس
Rs. 360/-

طلسم ہوش رُبا
محمد حسن عسکری
Rs. 260/-

فسانۂ عجائب
رجب علی بیگ سرور — مرتب: ڈاکٹر قمر جہاں
Rs. 90/-

نیا ہیرو
لرمنتوف — مترجم: پروفیسر غلام رسول
Rs. 160/-

اُردو افسانے میں اُسلوب اور تکنیک کے تجربات
ڈاکٹر فوزیہ اسلم
Rs. 400/-

خواجہ حسن نظامی اور اُن کے خاکے (زیرِطبع)
مرتب: ڈاکٹر ابوسلمان شاہ جہان پوری

شہرِ علم کے دروازے پر
افتخار عارف
Rs. 120/-

خطوطِ مشفق
مرتب: ڈاکٹر طیّب منیر
Rs. 120/-

البیرونی اور جغرافیۂ عالم
مولانا ابوالکلام آزاد
Rs. 110/-

انسان دوستی
ڈاکٹر صلاح الدین درویش
Rs. 200/-

اقتصادی مسائل اور اُن کا حل
طفیل احمد قریشی
Rs. 95/-

آدم، حوا اور شیطان کی ڈائری
مولوی فیروز الدین
Rs. 95/-